



**Osvaldo Samuel da
Silva Fernandes**

**Da Criação à Performance: Coro de Pequenos
Cantores de Esposende**



**Osvaldo Samuel da
Silva Fernandes**

**Da Criação à Performance: Coro de Pequenos
Cantores de Esposende**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Professor Dr. Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro, Professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

Presidente

Professora Doutora Filipa Martins Baptista Lã
Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Vogais

Mestre Cristina Isabel Capello Brito da Cruz
Especialista do Instituto Politécnico de Lisboa
(Arguente Principal)

Professor Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro
Professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro
(Orientador)

agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro, pelo apoio e disponibilidade durante toda a conceção do projeto. Grato também pela revisão e verificação da Diana Sousa, pela abertura e parceria da professora Helena Venda Lima, pelo suporte logístico do diretor da Escola de Música de Esposende Carlos Pinto da Costa e pela sinceridade dos pequenos cantores.

palavras-chave

Composição Musical, Coro Infantil, Desenvolvimento Vocal, Desenvolvimento Pessoal, Performance.

resumo

A presente dissertação propõe-se abordar a importância da associação de um compositor a um coro infantil para a promoção do desenvolvimento pessoal e musical dos coralistas, a partir da análise de vários estádios desta colaboração, desde a criação musical até à performance. O trabalho avalia, numa primeira parte, o contributo que um coro pode oferecer à sua comunidade na perspetiva de vários pedagogos e também de vários compositores. Na segunda parte apresenta a minha criação de quatro obras para o Coro de Pequenos Cantores de Esposende em dialogia com a diretora coral e avalia o desenvolvimento musical, o gosto pessoal e o entendimento da mensagem musical por parte dos coralistas.

keywords

Musical Composition, Children's Choir, Vocal Development, Personal Development, Performance

abstract

This dissertation is about the importance of the association of a composer to a children's choir for the personal and musical development of choristers from the analysis of different stages of this collaboration from the musical creation to its performance. In the first part, the dissertation assesses the contribution of a choir towards its community, in the perspective of several educators and the views of different composers. In the second part it presents four of my compositions for the Choir of Pequenos Cantores de Esposende created in dialogism with the conductor and evaluates musical development, personal taste and musical understanding of the message by the choristers.

Índice

I. Introdução.....	1
II. Enquadramento Teórico.....	4
Música Coral: perspectivas teóricas.....	4
Música Vocal: sua evolução.....	7
III. Metodologia.....	10
IV. As Obras Compostas - Análise.....	13
Salmo 28.....	13
Fantasia à Volta de um Poema.....	16
Mudam-se os Tempos.....	17
Puer Natus.....	19
V. Análise de Dados.....	21
Os Inquéritos aos Coralistas.....	21
A Entrevista à Diretora Coral.....	24
VI. Discussão dos Resultados.....	34
VII. Conclusão.....	41
Bibliografia.....	43
Anexos.....	45
Partitura das obras (integrais).....	46
Salmo 28.....	47

Fantasia à Volta de um Poema.....	63
Mudam-se os Tempos.....	71
Puer Natus.....	80
Inquérito modelo.....	83
Guião da entrevista.....	87

Índice de Figuras

Fig. 1 - Passagem da obra <i>Salmo 28</i> que evidencia os agudos da soprano.....	14
Fig. 2 - Passagem da obra <i>Salmo 28</i> com foco na melodia do Coro a aclamar por Javé.....	14
Fig. 3 - Passagem mais difícil da obra <i>Salmo 28</i> com entradas sucessivas.....	15
Fig. 4 - Passagem da obra <i>Fantasia à Volta de um Poema</i> com passagens agudas.....	16
Fig. 5 - Forma da Obra <i>Fantasia à Volta de um Poema</i>	17
Fig. 6 - "Efeito Sussurrado" presente na obra <i>Mudam-se os Tempos</i>	17
Fig. 7 - "Gargalhada" presente na obra <i>Mudam-se os Tempos</i>	18
Fig. 8 - Passagem de grande complexidade na obra <i>Mudam-se os Tempos</i>	18
Fig. 9 - Início da obra <i>Puer Natus</i> com utilização constante de intervalos perfeitos.....	19
Fig. 10 - Final da obra <i>Puer Natus</i> com encadeamento tonal.....	20

Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Escolaridade dos coralistas do CPCE, Fevereiro 2012.....	21
Gráfico 2 - Resultados que revelam a "facilidade" de aspetos musicais das quatro obras.....	22
Gráfico 3 - Resultados que revelam a "dificuldade" de aspetos musicais das quatro obras.....	23

I - Introdução

A presente investigação incide sobre a relevância da música na comunidade, designadamente sobre o trabalho desenvolvido por um coro infantil - Coro de Pequenos Cantores de Esposende (CPCE) e sobre a importância da criação musical especificamente para esse coro.

Desde que passei a integrar o corpo docente da Escola de Música de Esposende que tive noção do interesse da professora de classe de conjunto, Helena Venda Lima e do diretor pedagógico Carlo Pinto da Costa em criar um coro infantil ao qual todas crianças do concelho tivessem acesso. As condições para tal acontecer ficaram reunidas no início do ano de 2010 e o projeto foi então publicitado através dos professores das actividades de enriquecimento curricular de música (AEC). A afluência foi tão grande que se tornou necessário fazer uma escolha das melhores vozes. Assim se iniciou a minha ligação com o Coro de Pequenos Cantores de Esposende: comecei por fazer parte do júri de seleção de cantores e posteriormente, por necessidade manifestada pela professora Helena Venda Lima, continuei a minha proximidade a este projeto, agora como compositor. De acordo com a professora Helena Venda Lima, diretora coral do CPCE, o compositor poderia contribuir com obras originais ajustadas às necessidades específicas do coro, ajudando assim os alunos a crescerem como músicos, partindo de obras mais acessíveis e caminhando para outras mais exigentes. A oportunidade de poder aperfeiçoar a minha técnica composicional para este tipo de formação impulsionou-me para uma perspetiva mais ampla, explorando paralelamente o desenvolvimento vocal, artístico e pessoal dos coralistas com quatro obras compostas por mim com diferentes objetivos.

Pretendo assim, por um lado, avaliar o contributo que um coro infantil pode oferecer ao lado pessoal dos coralistas e à comunidade onde se encontra inserido e debruçar-me, por outro, sobre a importância do trabalho composicional para o desenvolvimento musical dos intérpretes.

O fio condutor da pesquisa parte da questão: **Como é que o trabalho de composição pode contribuir para o desenvolvimento dos coralistas?**

Os objetivos deste projeto são:

- compreender o contributo que uma formação infantil deste género pode oferecer aos intervenientes diretos;

- entender de que forma a técnica composicional pode ajudar no desenvolvimento musical dos coralistas;
- analisar criticamente o processo de receção e interpretação das obras criadas levado a cabo pelos cantores.

Para responder à questão de partida, analisei especificamente o trabalho desenvolvido pelo Coro de Pequenos Cantores de Esposende (CPCE) – projeto iniciado em janeiro de 2010, fruto de uma parceria entre a Câmara Municipal e a Escola de Música de Esposende. O CPCE surge como uma oportunidade de se fomentar, desde tenra idade, uma cultura artística de qualidade. As suas metas são as seguintes: criar um coro de excelência e permitir o acesso gratuito à formação musical; desenvolver iniciativas de formação de públicos; divulgar elevados valores estéticos e artísticos; dar a conhecer, aos mais jovens e ao público, o riquíssimo património musical, evidenciando o do concelho. Configura-se assim num coro com actividade de ensaios semanal e com concertos regulares ao longo do ano. Neste sentido, a função do compositor, pretendida pelos responsáveis do Coro (Escola de Música de Esposende e Diretora Coral), teve dois objetivos:

1. criar obras atrativas para crianças que explorem técnicas complexas e gradualmente com maior grau de dificuldade, como por exemplo: saltos intervalares cada vez maiores, fraseado complexo, dinâmicas variadas, timbres diversos e polifonia até três vozes
2. explorar, numa primeira fase, uma linguagem com passagens harmónicas tonais, dentro de um revestimento moderno ao estilo de John Rutter¹ e posteriormente propor uma linguagem atonal do século XX, com um tratamento da dissonância similar ao de Fernando Lopes-Graça nas suas obras para coro infantil, nunca descorando porém, o cunho pessoal do compositor.

A grande pertinência deste trabalho está no facto de a criação musical ser essencial para estimular a curiosidade dos intérpretes, despertando-os para o interesse pelos concertos de música erudita e dando-lhes a conhecer o riquíssimo património musical português,

¹ Compositor e maestro inglês nascido a 1945, também conhecido por ser fundador dos *The Cambridge Singers* - influenciado pelas tradições corais francesa e inglesa do início do séc. XX.

demonstrando assim o contributo importante de um compositor para o desenvolvimento técnico e cultural de um coro. O escasso repertório para coro de crianças que explore questões como polifonia, sentido rítmico e relações intervalares mais complexas, dando primazia à língua portuguesa, é uma das principais razões para a criação da figura de compositor residente. Outra razão, não menos importante, é a possibilidade das obras serem compostas com o intuito de explorar características musicais em separado - como a melodia, ritmo, harmonia/polifonia e independência auditiva/vocal.

Esta investigação pode revelar-se útil para ilustrar, de forma fundamentada, o funcionamento da relação entre compositor e coro, e a sua importância para o desenvolvimento artístico dos intérpretes. Trata-se de um estudo exploratório que pretende dar conta de uma visão crítica sobre a aplicação de determinadas técnicas composicionais de forma a aperfeiçoar as competências musicais dos intérpretes.

II - Enquadramento teórico

Música Coral: perspectivas teóricas

"All humans estimate their conduct in terms of values and worth, which the choices and ends that they want to attain bring into their lives." (Dewey cit em Westerlund Spring 2008: 84-85).

O conceito de música na comunidade é um elemento fundamental e dinâmico nas mais diversas culturas espalhadas pelo mundo. Segundo Veblen & Olsson (*cit em* Mills, 2008), o termo "música na comunidade" engloba uma larga variedade de experiências musicais desde coros de igreja, a bandas e orquestras locais, passando por bandas de jazz e grupos étnicos. Cada grupo tem os seus próprios objetivos, seja de entretenimento, de ação comunitária (prisões, hospitais etc.), ou até de elevação cultural e artística (Mills, 2008).

No âmbito da presente investigação, importa refletir sobre uma das variantes da música na comunidade: a música coral. Embora algumas das maiores obras do século XX sejam de música coral, a sua perceção variou muito ao longo do século, gerando debates sobre a sua função. Para Leos Janáček (*cit em* Strimple, 2002) a música coral é uma extensão natural do que ele designa por “música da verdade” [the music of truth], destacando ainda a música vocal tradicional como o único meio capaz de expressar ideias humanísticas e culturais (Strimple, 2002: 9).

De acordo com Mills, o repertório coral deve oferecer um equilíbrio de estilos e diferentes níveis de complexidade e, também, proporcionar sempre um desafio e motivação na aprendizagem musical. Os diretores corais podem transformar estes desafios em oportunidades de descoberta musical, de resolução de problemas musicais e desenvolvimento de técnica vocal (Mills, 2008).

Olhando para a música coral na educação musical, as seguintes condições devem contribuir para o sucesso musical:

- 1) A música deve ser o elemento central e o propósito da instrução;
- 2) O repertório deve ser equilibrado entre obras acessíveis e obras mais complexas de diferentes épocas e diferentes estilos. Este repertório variado deve incluir música tradicional (com arranjos para o coro), obras corais clássicas como Bach, Handel, Schubert, Brahms,

obras contemporâneas como Britten, Bartok e Kodaly entre outros, e também obras encomendadas para o próprio coro (Rao, 1990).

Segundo a autora americana Mills - e que, a meu ver, também se aplica em Portugal -, as crianças têm geralmente três opções na música coral: coros pertencentes às escolas, coros de igreja e coros de crianças da comunidade. Os coros das escolas executam um pequeno número de performances por semestre, geralmente para amigos, familiares e professores, quase sempre no auditório da escola. Por outro lado, os coros de igreja realizam performances com mais frequência, à partida semanalmente nas cerimónias de culto, ainda que as idades num coro de igreja são, geralmente, mais heterogéneas do que um coro de escola. Por último, os coros de pequenos cantores são formados por crianças de determinada comunidade local que interpretam um repertório eclético em clave aguda, eventualmente a várias vozes. Como qualquer grupo musical da comunidade, os coros de pequenos cantores podem variar os seus objetivos, mas, regra geral, investem na prossecução constante da qualidade musical e artística e na criação de uma estrutura sólida, estável, com regras, procurando, desta forma, contribuir para o melhor desenvolvimento interpessoal dos cantores. Estes pequenos cantores de vozes agudas desenvolvem capacidades vocais e musicais que levam a performances mais informadas, mais capazes, mais bem conseguidas e expressivas. Também, experienciam as alegrias do cantar, do trabalhar em equipa, da expressão artística e do entendimento musical que contribuem para o seu desenvolvimento pessoal (Mills 2008).

Simões sustenta que muitos educadores estudados defendem que a música tem um verdadeiro poder educativo. Pretendem que ela não seja apenas ouvida mas também praticada por todas as crianças (Simões, 1988). Nesse sentido, é importante fazer uma seleção de músicas que as ajudem na sua evolução. Simões (1988) defende que as músicas com finalidade pedagógica devem dar preponderância a aspetos melódicos e rítmicos, evidenciando intervalos naturais (sem alterações intervalares inerentes a uma tonalidade), ritmos facilmente assimiláveis e, se necessário for, adaptar o andamento às competências técnicas das crianças. Por outro lado, Pestalozzi (*cit em* Efland, 1983) assenta os seus ideais pedagógicos na aprendizagem sensorial, com uma estrita relação entre pensamento e ação, nunca menosprezando que a formação profissional e a formação do lado humano estejam estritamente unidas. Mantendo esta linha orientadora, Pestalozzi refere ainda que os sons devem ser ensinados antes dos sinais visuais; que as crianças devem ser orientadas para, ouvindo e imitando sons, prestar atenção ao seu efeito agradável ou desagradável; e que o ritmo, melodia e expressão devem ser ensinados e praticados separadamente (*cit em* Efland,

1983). Já para Kodály (*cit em* Cruz, 1998), a melhor forma das crianças aprenderem música seria através do contacto com música típica do seu país, apelando às raízes populares. "A par da música tradicional, a música erudita - as obras dos 'grandes mestres' - tem de estar, segundo Kodály, sempre presente como fonte inesgotável para uma sólida educação musical" (Cruz, 1998: 3).

Estes são propósitos importantes a considerar aquando uma reflexão sobre o desenvolvimento da identidade individual e mesmo sobre o modo que se dá a aprendizagem. Portanto, elementos a ter em conta em qualquer coro de pequenos cantores, já que constituídos por crianças em período de formação pessoal e visto que visam a motivação para a aprendizagem musical. Piaget (*cit em* Mills, 2008) salienta ainda que a aprendizagem é um fenómeno biológico e psicológico que ocorre quando o sujeito encontra nova informação que não cabe nos esquemas mentais já estabelecidos, sendo necessário criar novos esquemas para acomodar a informação em causa. O autor realça que o desenvolvimento humano não é linear, mas antes orgânico e extremamente complexo, exigindo construções sucessivas e um enriquecimento progressivo. Os responsáveis por determinada formação coral devem, por isso, ser capazes de apresentar desafios musicais que exijam envolvimento, empenho e responsabilidade aos seus cantores e que gerem vantagens para o seu desenvolvimento enquanto indivíduos.

Acima das perspetivas teóricas referidas, está o facto incontestável de que cada criança traz ao coro a particularidade da sua personalidade e a sua própria identidade musical (referente à maneira como cada indivíduo se define enquanto músico, ainda que não conscientemente) que, por sua vez, são também influenciadas pelas suas experiências no coro. Integrar um coro, seja escolar, de igreja ou de pequenos cantores, é um processo dinâmico e interativo, em que se dá e recebe (Mills, 2008).

Convém, por último, destacar que a música é uma arte que tem o poder de juntar um grande número de pessoas num processo criativo comum que transcende a barreira da linguagem. Num processo desta dimensão é a personalidade de cada indivíduo a chave para o sucesso, mais do que qualquer metodologia adotada (Laycock, 2005). Porém, é importante não esquecer, como refere o estudo *Social Psychology and Music Education*, de Adrian C. North, David J. Hargreaves e Mark Tarrant (*cit em* Colwell e Richardson, 2002), que o contexto social em que um indivíduo está inserido influencia o desenvolvimento do mesmo. É crucial admitir uma

visão mais ampla da música, tendo em conta não só a aprendizagem formal como todos os fatores externos que a influenciam.

Música Vocal: sua evolução

Para Connor, a música ocidental foi formada em torno da dissensão entre música e voz. No séc. XVIII, a discussão foi marcada pelas visões distintas de dois grandes compositores da época. Rameau defendia que a essência da música se centrava numa relação essencialmente harmónica. Rousseau, em contraste, defendia a melodia acima da harmonia (Connor, 2001).

Na história da música, no século XIX, pode observar-se um crescente interesse pela música instrumental, menosprezando-se a música vocal. Filósofos como Nietzsche e Schopenhauer consideravam a voz vulgar e "excrecência gratuita na música". Este foi um período marcado pela ideia da identificação da voz ou estilo do compositor, presente em cada obra, independentemente da voz que o mediava (Connor, 2001: 468).

O século XX, por sua vez, foi marcado pela expansão da música para as massas, apoiada pelo desenvolvimento das tecnologias de gravação, amplificação e reprodução. Para este mercado, a voz era um aspeto crucial. As suas qualidades expressivas e líricas foram fortemente reconhecidas e valorizadas. Até as formações unicamente instrumentais começaram, na altura, a apostar em solos que, de certa maneira, personificassem a voz e as suas características, procurando agradar às massas. Foi neste contexto que a guitarra elétrica se tornou num instrumento tão apreciado pelo público em geral e pelos músicos em particular. Aliás, foi nesta época também que surgiram os primeiros efeitos musicais para acentuar as características vocais, por assim dizer, da guitarra, como por exemplo o pedal *wah-wah*. Face a esta dominação da voz na cultura popular, os músicos modernistas da segunda metade do século XX optaram por tornar o estilo do compositor inaudível, invisível, como uma assinatura secreta. Posto isto, Connor afirma: "The less music comes to depend upon actual voices, the more it comes to be thought in terms of such ideal, abstract utterance" (Connor, 2001: 471). A predominância atual da música vocal não é assim surpreendente. Aliás, para Wagner, Mahler e os principais compositores da música alemã, as palavras são o meio pelo qual as ideias musicais se tornam imagens, símbolos e metáforas (Puffett, 1979). A voz materializa e, desta forma, faz aproximar um maior número de pessoas à música.

Delineado, de uma maneira geral, o percurso da música vocal desde o século XVIII até ao século XX e constatando-se a sua crescente visibilidade nestes últimos tempos, é agora pertinente conhecer opiniões de compositores contemporâneos, sobretudo no que concerne aos coros, como os casos de David N. Childs, nascido a 1969 na Nova Zelândia, René Clausen, compositor americano nascido em 1953 e Kirke Mechem, nascido em 1925 nos Estados Unidos da América (*cit em* Wine, 2007). No que respeita ao futuro da música coral, David N. Childs afirma que, nos próximos tempos, esta deve continuar a crescer a um ritmo bastante saudável. Por sua vez, René Clausen sustenta que, genericamente, a qualidade da música litúrgica está em declínio e que, por sua vez, a música coral nas escolas está a florescer, juntamente com alguns coros de comunidades. Isto acontece, segundo Clausen, porque alguns cantores, depois de formados, encontram menos qualidade nos coros de igreja e, sentindo-se insatisfeitos, procuram por encontrar os seus lugares nos coros de comunidades (Wine, 2007).

É também importante apontar alguns dos conselhos destes compositores contemporâneos. No que diz respeito à interpretação da obra, o compositor David N. Childs (*cit em* Wine, 2007) sustenta que se deve oferecer liberdade aos maestros para que eles possam interpretar a música baseando-se no seu conhecimento, gosto musical e experiências musicais. O compositor considera fútil recriar a música como ela surge inicialmente na audição interior do compositor. Já o americano Kirke Mechem, sustenta que na execução de determinada obra é importante incluir o máximo de informação possível para se aproximar da ideia inicial do compositor, sabendo que existem diversas variáveis que devem coexistir, como a interpretação do maestro, o tamanho da sala, a reverberação. O David N. Childs aconselha, também, futuros compositores - quando confrontados com trabalhos para música coral - a ouvir a opinião do público, afirmando que é importante não esquecer que a música pode criar um impacto profundo nas pessoas, despertando sensações e emoções complexas (Wine, 2007). E tendo em conta que os coros se enquadram na música da comunidade, tal é ainda mais pertinente.

Considerando os autores supra referidos, é inegável a importância da música coral nas comunidades, pois potenciadora de sociedades artisticamente ricas, conhecedoras, mais criteriosas e mais próximas dos seus membros. Um coro trabalha e executa obras diversas, atendendo sempre ao nível da interpretação artística tida na sua forma mais pura. Mas vai

tantas vezes mais além, ao estimular os participantes e a comunidade para a música e para a arte em geral, superando as fronteiras da linguagem e partilhando sensações e sentimentos, ideias e ideais, estilos e cultura, possibilitando mesmo o desenvolvimento da personalidade humana.

III - Metodologia

Para a recolha de dados utilizei o modelo metodológico *Investigação-ação*, baseado em Kurt Lewin², isto porque se trata de uma investigação colaborativa (que permite a participação de todos os envolvidos) e desenvolvida através da ação, criticamente analisada, dos membros que constituíram o meu universo de estudo (Taylor, 2002). Neste modelo metodológico, o contexto social é fundamental para perceber o indivíduo e para dar ao investigador meios para potenciar uma mudança na comunidade/sistema social em análise. A *Investigação-ação* desenvolve-se numa espiral de ciclos de planificação, ação, observação e reflexão que a colocam à prova. E tem um duplo objetivo que considero fulcral: obter os melhores resultados possíveis no que se faz e facilitar o aperfeiçoamento das pessoas com que se trabalha, evitando, porém, pretensões ambiciosas.

Tendo em conta o supra referido, realizei um estudo de caso do Coro de Pequenos Cantores de Esposende, numa abordagem qualitativa através da entrevista e observação direta participante e numa abordagem quantitativa através dos inquéritos por questionário aos coralistas. Este tipo de método é ideal para uma investigação que pretende lidar com questões de criatividade e de subjetividade. O estudo de caso proporciona ao investigador a possibilidade de tomar uma maior consciência do funcionamento efetivo do processo, transportando a teoria para a prática. Permite ainda obter um conhecimento mais aprofundado de um caso exemplar numa determinada área do saber, fomentando o raciocínio e a reflexão crítica na busca de soluções. Segui, para tal, os seguintes métodos de recolha de informação: entrevista semidirigida, inquéritos por questionários e observação direta participante (Bogdan & Biklen, 1991).

Entrevistei a Diretora Coral do CPCE pois importa ao projeto analisar o sentido que os atores em estudo dão às suas práticas e aos acontecimentos com que se deparam. Assumo neste aspeto a subjetividade inerente à condição de cumplicidade profissional entre investigador e sujeito entrevistado. Complementar a este método das entrevistas foi a análise de conteúdo, que, por sua vez, se subdivide na:

² Psicólogo alemão que trabalhou no Instituto de Tecnologia em Massachusetts, onde desenvolveu projetos no campo da sociologia e fisiologia, e no do Instituto de Tavistock dedicado aos estudos e pesquisas em comportamento de grupo.

-análise temática, ou seja, verificação da frequência, direção e intensidade dos juízos formulados pelos entrevistados, de modo a captar dadas representações sociais;

-análise formal, relativa à forma e encadeamento do discurso, tendo em conta o vocabulário usado, tamanho das frases, hesitações, etc.;

-análise estrutural, que se focou na forma como os elementos da mensagem estavam dispostos.

Por último, elaborei, de forma empírica mas tendo em conta as indicações do "Manual de Investigação em Ciências Sociais" de Quivy & Campenhoudt (2005), inquéritos por questionário a todos os elementos do CPCE (Quivy & Campenhoudt, 2005). Estes incidiram sobre a receção e interpretação de quatro obras:

- *Salmo 28*, que explora a afinação, o uníssono e a introdução à polifonia através do canone. Esta obra apresenta uma linguagem modal mais próxima da estética da música do início do séc. XX (ao estilo de compositores como Bartók e Kodály), procurando evidenciar características do Salmo religioso;
- *Fantasia à Volta de Um Poema*, que se centra numa distância intervalar mais complexa e começa a individualizar diferentes vozes, baseado sempre em passagens harmónicas tonais ao estilo de John Rutter.
- *Mudam-se os Tempos...*, baseada em temas tradicionais do região do Minho e que se debruça sobre aspetos rítmicos e divisões simples e compostas do tempo, evidenciando especificidades estéticas próprias da linguagem atonal do século XX, ao estilo do compositor Fernando Lopes-Graça;
- *Puer Natus*, obra que trabalha três vozes completamente individualizadas, com diversidade de compassos e que coloca ênfase em intervalos perfeitos e, sobretudo, na expressividade. A sua linguagem mantém uma alternância entre o modalismo presente no *Salmo 28* e passagens harmónicas tonais presentes na *Fantasia à volta de um poema*.

Por último, complementei tudo isto com o método de observação direta participante. Ou seja, captando os comportamentos dos atores em análise no momento em que eles se produziam, sem qualquer mediação e estando integrado na vida coletiva desses mesmos atores. Este foi um método importante para recolher ideias sobre as relações sociais e fundamentos culturais dos indivíduos estudados, porque me debrucei sobre o não-verbal e aquilo que ele revela.

Esta investigação não possui pretensões de ser extrapolada para a generalidade dos coros, assumindo antes um **caráter exploratório e expositivo**.

Como em todos os trabalhos de investigação, tive de levar em consideração os **recursos materiais, temporais e humanos** que estavam ao meu dispor. Sendo assim, usei este método e este caso em particular (CPCE) por ser acessível e realista em termos temporais da sua execução e permitir-me uma participação proactiva e criativa na elaboração das várias etapas do projeto.

Para transpor a teoria para a prática, delineei as seguintes **hipóteses de investigação** (que serão testadas nos próprios elementos do CPCE):

1. Pertencer a um coro de pequenos cantores contribui para o desenvolvimento musical e pessoal dos intervenientes?
2. Como é que o trabalho do compositor constitui uma valorização para o aperfeiçoamento das competências artísticas dos coralistas?
3. Os objetivos estipulados para as obras criadas pelo compositor foram, de facto, compreendidos pelos pequenos cantores?

IV - As Obras Compostas - Análise

Não nos podemos distanciar da variedade quase infinita de timbres que um coro de pequenos cantores pode apresentar, nunca descuidando também alguns aspetos relacionados com o instrumento em questão.

Muitos autores abordam a constituição do instrumento mas uma das visões mais lúcidas, segundo Barker, é a de Kurt Adler (1965). Ele divide todos os instrumentos musicais, incluindo a voz, em três partes:

- A energia: Fonte física de poder, na voz é o sistema respiratório.
- A vibração: transforma a energia em ondas sonoras; na voz são as cordas vocais.
- O resonador: amplifica e modifica a sonoridade ou timbre, na voz está ligado à forma da boca e da garganta, as cavidades inerentes e ao corpo do cantor (Barker, 2004).

Posto isto, é importante definir as principais características das quatro obras dedicadas ao coro de pequenos cantores de esposende.

Salmo 28

O *Salmo 28*, para coro de pequenos cantores, soprano, trompete e órgão, é uma obra que tem como ponto de partida o salmo 28, do livro dos salmos bíblicos, cujo conteúdo relata, por um lado, um grande sentimento de culpa, e por outro, a adoração a Javé (Senhor). Esta obra apresenta uma linguagem modal mais próxima da estética da música do início do séc. XX (ao estilo de compositores como Bartók e Kodály), com passagens harmónicas claramente tonais. A obra pretende intensificar passagens do texto mais intensas directamente relacionadas com o sentimento de culpa e com a adoração a "Javé".

A obra oferece também alguma experiência aos coralistas na interação com os outros instrumentos, a necessidade de seguir, por um lado, as indicações precisas da diretora coral e, por outro, entenderem o seu papel como parte integrante da obra musical.

Sendo esta a primeira obra composta para o coro existem alguns simbolismos inerentes, tais como:

-passagens agudas na soprano que pretendem dar ênfase à frase "ouve a tua voz suplicante":

Fig. 1 - Passagem da obra "Salmo 28" que evidencia os agudos da soprano.

-aclamação a Javé pelo coro, as crianças simbolizam a "inocência" e a calma na adoração, através do uníssono em piano, numa região grave:

Fig. 2 - Passagem da obra "Salmo 28" com foco na melodia do Coro a aclamar por Javé.

A obra não revelou uma grande dificuldade de execução para o coro, com a maior parte das passagens uníssono e num registro médio. A parte mais exigente será, porventura, numa zona intermédia da obra, com entradas em cânone a duas vozes (sopranos e contraltos), e individualização das vozes:

127

p

Soprano

mf

Coro Sopr.

mf

Coro Alt.

Tpt.

Org.

mf

*som mais forte e com mais presença

Fig. 3 - Passagem mais difícil da obra "Salmo 28" com entradas sucessivas.

Para concluir, no que diz respeito a aspetos formais, utilizei uma clara aproximação à forma "Rondó", com um acrescento final (CODA) que mistura material proveniente de todas as secções:

- A - Início (compasso 1) a c. 41
- B - c. 42 a c. 77
- A - c. 78 a c. 109
- C - c. 110 a c. 137
- A - c. 138 a c. 148
- D - Improvisação no órgão
- CODA - c. 151 até final (c. 200)

O *Salmo 28* ofereceu assim três novidades: 1. A interatividade entre coro e restantes partes (órgão, soprano e trompete); 2. A atenção dos coralistas às indicações da maestrina; 3. A linguagem musical utilizada.

Fantasia à Volta de um Poema

A *Fantasia à Volta de um Poema* é uma obra para coro infantil e piano que explora passagens harmônicas tonais, dentro da linha eclética de John Rutter. O texto utilizado é de Lewis Carroll, na introdução do seu romance "Alice no País das Maravilhas" e aborda um universo muito próximo das crianças, com "animais impossíveis", "um mundo de monstros" e "uma história que leve a outros mundos".

Já situado num âmbito musical mais largo, esta segunda obra dedicada ao coro de pequenos cantores, inicia-se num declarado registo médio/grave e gradualmente atinge passagens curtas numa zona aguda, utilizando especialmente intervalos mais distantes (como por exemplo intervalos de 6ª) na construção melódica. Ainda que na sua maioria em uníssono, só pontualmente vemos uma divisão do coro em duas partes e sempre recorrendo ao cânone. Comparativamente à obra anterior - *Salmo 28* - é notória uma evolução no grau de exigência não só pelo que diz respeito ao âmbito mas também nas pontuais individualizações vocais.

114

rall.

tó - ria que nun-ca mais tem fim e que as vo-z'o-bri-gam a nun-ca mais pa-rar em-ba-la-das nas

tó - ria que nun-ca mais tem fim e que as vo-z'o-bri-gam a nun-ca mais pa-rar em-ba-la-das nas

rall.

Fig. 4 - Passagem da obra "Fantasia à Volta de um Poema" com passagens agudas.

A obra tem uma forma tripartida A B A, em que na primeira parte A (início até compasso 71) é explorada uma constante alternância entre Verso e Refrão. Na parte B (c. 72 até c. 102) temos um solo do órgão que culmina com uma ponte que faz a passagem entre a parte B e a recapitulação da parte A. Concluindo, na segunda vez que surge a parte A (c. 103 até ao fim, c. 133), com uma alternância, embora não tão acentuada entre Verso e Refrão.



Fig. 5 - Forma da Obra "Fantasia à Volta de um Poema".

A *Fantasia à Volta de um Poema* ofereceu aos pequenos cantores novidade na relação da música com uma história e a consequente necessidade de enfatizar momentos mais importantes, na linguagem musical utilizada e na utilização de frases melódicas maiores e mais complexas.

Mudam-se os Tempos...

Mudam-se os Tempos... é uma obra para coro de pequenos cantores a três vozes e piano, que explora temas tradicionais portugueses provenientes do *Cancioneiro Popular Português* (Giacometti & Lopes-Graça, 1981). Divide-se em dois andamentos e embora cada um deles retrate canções diferentes, *Trai-trai* e *Romance do Cego*, ambas pertencem à região do Minho. Assentando numa linguagem próxima a Fernando Lopes-Graça nas suas peças vocais para crianças, esta obra explora agregados sonoros dissonantes (sobretudo com intervalos de 2ª, 4ª e 7ª), uma complexidade rítmica bastante acentuada, uma constante variação entre tempo simples e composto, a individualização vocal em três partes distintas (Sopranos I, Sopranos II e Altos), melodias curtas e com grandes intervalos, efeitos sonoros como *sussurrado*, *gargalhada* e ritmos corporais.



Fig. 6 - "Efeito Sussurrado" presente na obra "Mudam-se os Tempos..."

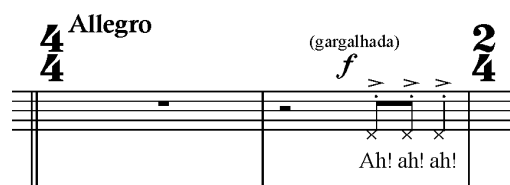


Fig. 7 - "Gargalhada" presente na obra "Mudam-se os Tempos..."

Fig. 8 - Passagem de grande complexidade na obra "Mudam-se os Tempos..."

Em substituição de uma citação musical declarada, a obra pretende oferecer um reconhecimento adiado e diluído numa linguagem musical mais complexa, concluindo assim que, esta terceira obra dedicada ao coro de pequenos cantores, ofereceu aos coralistas uma independência vocal, um domínio rítmico mais complexo, a precisão na variação constante do tempo e o conhecimento de uma nova linguagem musical.

É na obra *Mudam-se os Tempos*, que a novidade surge relacionada à linguagem harmónica e melódica atonal, a uma utilização de efeitos sonoros variados e a uma necessidade redobrada de atenção às indicações da diretora coral.

Puer Natus

Puer Natus é a última das quatro obras dedicadas ao coro de pequenos cantores e distingue-se das restantes por ser uma obra *a capella*. É uma obra religiosa, não litúrgica, e para além de juntar várias características presentes em outras obras, como variação constante de compassos, melodias mais exigentes (fora de um contexto estritamente tonal), independência vocal (três vozes completamente individualizadas), *Puer Natus* aborda uma outra característica que nenhuma das anteriores evidenciou: os intervalos perfeitos - quartas perfeitas, quintas perfeitas e oitavas perfeitas. A importância da implementação sistemática destes intervallos, tanto a nível harmónico como melódico, adicionando o facto desta obra ser *a capella* faz com que se destaque um elemento central na obra - a afinação. Para além dos intervallos perfeitos, há também uma clara tendência para incluir intervallos harmónicos de terceira maior e menor, formando acordes maiores e menores sem nenhum pensamento tonal inserido.

Puer Natus

Duração: 4'30" min **Osvaldo Fernandes**

Adagietto ♩ = 60

mp

Soprano I
Pu-er Na-tus est no - bis, et fi - li - us da-tus est

Soprano II
Pu-er Na-tus est no - bis, et fi - li - us da-tus est

Contralto
Pu-er Na-tus est no - bis. et fi - li - us

Fig. 9 - Início da obra "Puer Natus" com utilização constante de intervallos perfeitos.

A linguagem musical harmónica e melódica insere-se na mesma linha do *Salmo 28*, com características modais bastante presentes e, pontualmente, progressões harmónicas neo-clássicas (dentro do pensamento da *Fantasia*), sobretudo nos finais de frase.

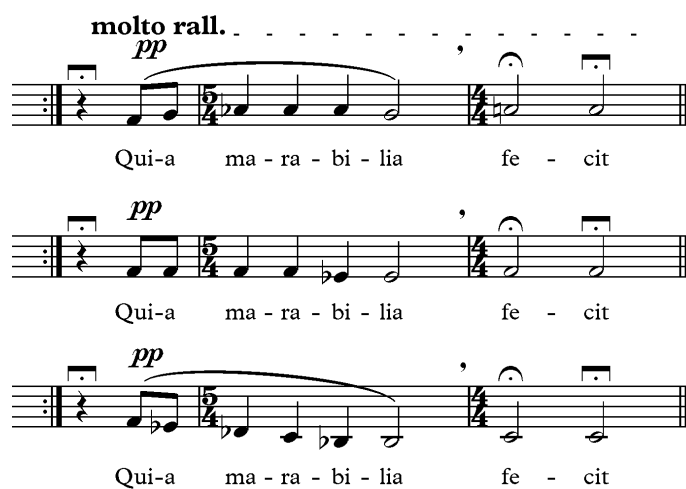
Para além das questões musicais, é importante salientar também que a obra explora um novo idioma para os coristas - Latim. *Puer Natus est Nobis* significa *Uma criança nasceu entre nós*, clara alusão ao nascimento de Cristo. Procura-se então enfatizar o nascimento de Cristo, sempre que o texto o evoca, com acordes maiores, colocando todo o restante desenvolvimento do texto numa linguagem modal mais próxima da estética da música do início do séc. XX (ao estilo de compositores como Bartók e Kodály).

Para concluir, podemos verificar que em termos formais, temos nesta peça a forma binária repetida |: A :|: B :|, com inclusão de uma zona cadencial na parte final. A passagem entre a parte A e a parte B acontece entre os compassos 23 e 24, enquanto que a zona cadencial surge no compasso 38 com um encadeamento harmónico tonal, embora não muito evidenciado.

A obra *Puer Natus* oferece assim novidade na utilização de uma língua nova - Latim -, e na individualização três vozes e à capacidade de execução de uma obra à capella.

molto rall.

pp



Qui-a ma-ra-bi-lia fe-cit

pp

Qui-a ma-ra-bi-lia fe-cit

pp

Qui-a ma-ra-bi-lia fe-cit

Fig. 10 - Final da obra "Puer Natus" com encadeamento tonal.

V - Análise de Dados

Os Inquéritos aos Coralistas

Atualmente (Maio de 2012), o coro de pequenos cantores é constituído por sessenta elementos, nove dos quais ingressaram recentemente na formação, depois da aplicação dos inquéritos por questionário. Assim sendo, a presente análise respeita aos primeiros cinquenta e um elementos com o intuito de caracterizar as competências e experiências pessoais, numa primeira fase, e procurar entender as perceções dos coralistas em relação à música que estiveram a interpretar, numa última.

Os resultados demonstram que os coralistas têm idades compreendidas entre os 8 e os 14 anos de idade, com particular incidência entre os 11 anos (31.35%), e os 12 anos (21.57%), enquanto que a faixa etária dos 10 e 13 anos se situam nos 15.70%, a dos 8 anos nos 11.76% e a dos 9 e 14 anos a fixarem-se nos 1.96%. O coro divide-se em três partes, com 22% de sopranos I, 32% de sopranos II e 46% de contraltos. No que diz respeito à escolaridade, inserimos os inquiridos num âmbito de sete anos entre o terceiro e o nono ano, prevalecendo o sexto ano com 31.37%, o quinto ano com 27.47%, o sétimo ano com 17.64%, o terceiro ano com 11.76%, o oitavo ano com 7.84% e, posteriormente, o quarto e nono anos com 1.96% cada, como ilustra o seguinte gráfico:

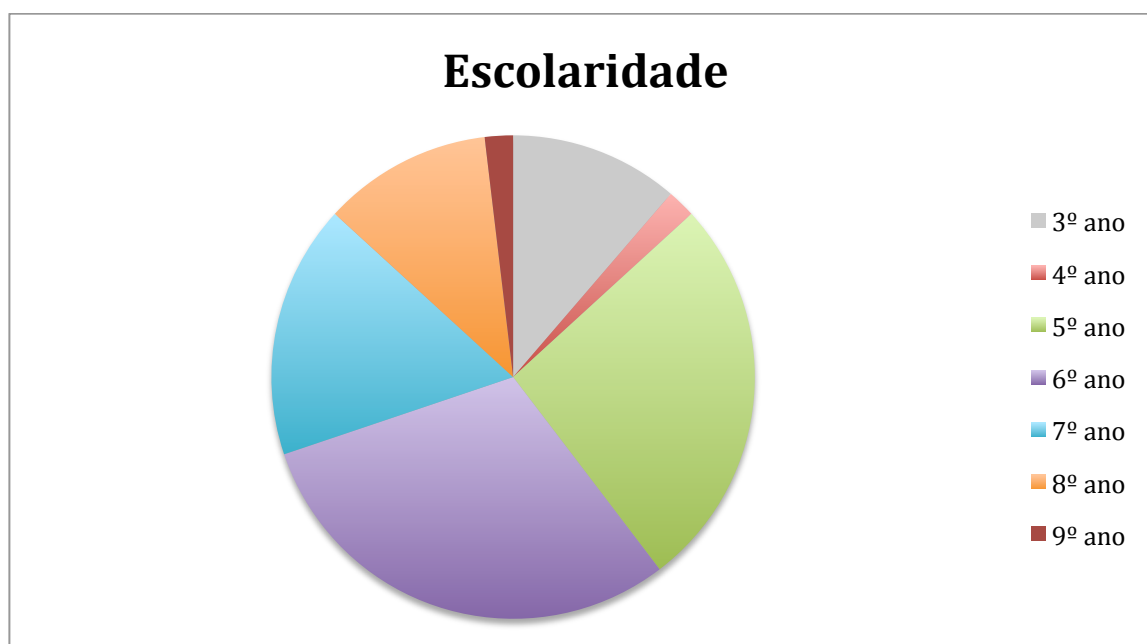
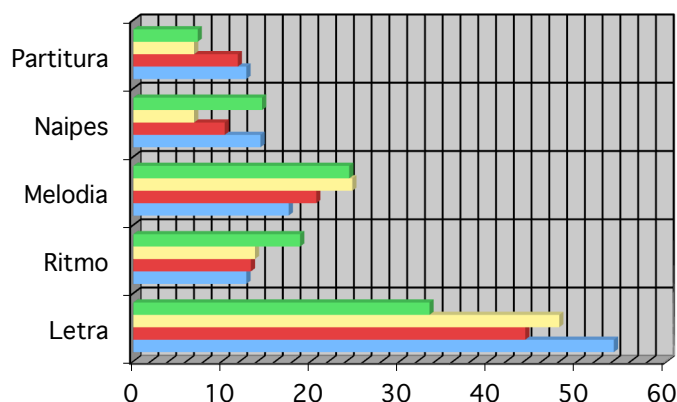


Gráfico 1 - Escolaridade dos coralistas do CPCE, Fevereiro 2012 (aquando a realização dos inquéritos).

No que diz respeito à formação musical dos coralistas, a grande maioria (74.5%) estuda na escola de música de esposende (EME), em contraposição dos 25.5% que não frequentam nenhuma outra instituição. Na EME, destaca-se o 2º grau com 45.46% dos inquiridos, perante 21.20% do 3º grau, 18.17% do 1º grau, 12.11% da iniciação musical e 3.02% do 5º grau. Nos instrumentos, os mais populares são o violino e piano com 21.87% cada, flauta e trompete com 15.62% cada, clarinete com 12.5% e, por último, viola d'arco com 3.12%.

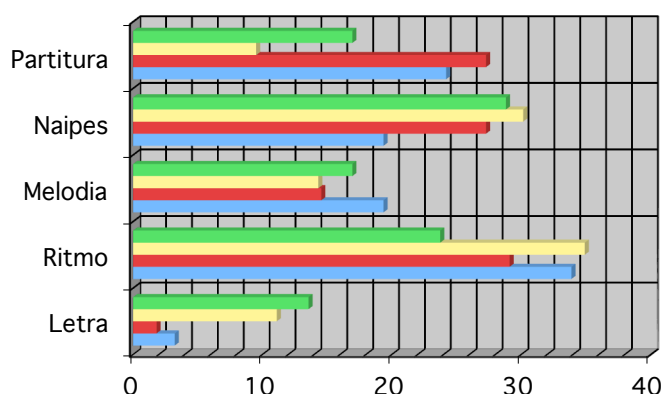
Nas quatro peças compostas e dedicadas ao coro de pequenos cantores - *Salmo 28*, *Fantasia à Volta de um Poema*, *Mudam-se os Tempos* e *Puer Natus* -, os inquiridos foram questionados sobre a **facilidade** de aspetos musicais específicos - como a letra (texto e língua utilizada da obra), o ritmo (células rítmicas, compassos diversificados, alternância entre tempo simples e composto), a melodia (relação intervalar da melodia), o naípe (junção das partes com outros naípes) e a partitura (percepção da nomenclatura musical e leitura da partitura), obtendo assim os seguintes resultados (em %):



	Letra	Ritmo	Melodia	Naípes	Partitura
■ Puer Natus	33,33	18,77	24,3	14,49	7,24
■ Mudam-se os Tempos	47,94	13,69	24,65	6,84	6,84
■ Fantasia	44,12	13,23	20,59	10,29	11,76
■ Salmo 28	54,09	12,72	17,49	14,31	12,72

Gráfico 2 - Resultados que revelam a "facilidade" (em %) de aspetos musicais das quatro obras.

Quando questionados sobre a **difículdade** das mesmas quatro obras, as respostas demonstram os seguintes resultados (em %):



	Letra	Ritmo	Melodia	Naipes	Partitura
■ Puer Natus	13,55	23,73	16,94	28,81	16,94
■ Mudam-se os Tempos	11,1	34,9	14,31	30,14	9,51
■ Fantasia	1,81	29,09	14,54	27,27	27,27
■ Salmo 28	3,22	33,87	19,35	19,35	24,19

Gráfico 3 - Resultados que revelam a "dificuldade" (em %) de aspetos musicais das quatro obras.

Perante tais resultados podemos claramente reparar que a letra foi, nas quatro obras, o parâmetro que reuniu mais consenso no que diz respeito à **facilidade**, nomeadamente a obra *Mudam-se os Tempos*. Porém, em contraposição, o ritmo foi o aspeto mais votado no que diz respeito à **dificuldade**, estando em destaque também a obra *Mudam-se os Tempos*.

Perante a avaliação sobre o que trouxe de novo cada uma das obras, os resultados obtidos constataam que na obra *Salmo 28*, os inquiridos elegeram a interação entre o coro e os restantes instrumentos com 41.95%, deixando na segunda posição a atenção às indicações da maestrina com 21.65%, seguido da linguagem musical utilizada com 17.59%, de efeitos sonoros da peça com 13.52% e, por último, a língua utilizada (texto da obra em português) como o elemento menos novo, com 5.27%. A *Fantasia à Volta de um Poema*, por sua vez, revela novidade na interação da música com o relato de uma história com 51.47%, ao passo que os efeitos sonoros presentes conquistaram 22.06%, a linguagem musical utilizada 16.17%, a junção das diferentes vozes 8.82% e a língua novamente com cotação mais baixa, com 1.47%. De seguida, a obra *Mudam-se os Tempos*, é a que revela respostas menos consensuais. Assim, com 28.57% os coralistas escolheram como elemento novo a linguagem musical utilizada, logo

seguida pelos efeitos sonoros com 24.28%, a atenção à maestrina com 22.85%, a relação entre música e uma história situou-se nos 20%, terminando com a junção dos naipes que assenta nos 4.28%. A última obra, *Puer Natus*, centra a sua novidade na utilização do latim como língua, com 46.15%, ao passo que a linguagem musical se fixa nos 21.54%, a atenção às indicações da maestrina com 18.45%, a relação da música com uma história assenta nos 7.69% e a junção dos naipes com apenas 6.15%.

A última questão do inquérito recai sobre a obra que mais apreciam e o porquê dessa escolha. Nesse sentido, as respostas demonstram que a preferência vai para a *Fantasia à Volta de um Poema* com 44.44%, seguida pelo *Salmo 28* com 29.63%, *Puer Natus* com 20.36% e, por último, a obra *Mudam-se os Tempos* com 5.55%. Em relação à *Fantasia à Volta de um Poema* resposta mais comum refere que a obra "relata uma história de fantasia, com melodias muito bonitas e a mistura disso transmite muitas sensações de alegria". Por outro lado, o *Salmo 28* arrecadou a escolha dos coralistas porque "é uma música que junta diferentes instrumentos como o órgão, a soprano e o trompete e temos também a possibilidade de tocar com pessoas mais experientes e que tocam muito bem". O *Puer Natus* destaca-se "porque nos trouxe uma língua nova, porque foi a primeira vez que cantamos sozinhos, sem ninguém a acompanhar e também porque há muitas melodias diferentes entre os naipes. No que diz respeito ao porquê escolha da obra *Mudam-se os Tempos*, a resposta presente nos inquéritos refere o seguinte: "gostei do estilo meio falado meio cantado, os efeitos que fazíamos com a voz e a letra usada em algumas partes estavam espetaculares".

A Entrevista à Diretora Coral

Aos cinco anos de idade, Helena Venda Lima, iniciou o seu percurso musical na Escola de Música de Esposende, quando se tornou pequena cantora, no coro *Cantus Solemnis*. "Esta foi uma experiência que me marcou bastante quer como pessoa, quer como músico", afirma (Lima, 2012, ENT). Mais tarde, no Porto, na Igreja da Lapa, - primeiro enquanto coralista, depois enquanto chefe de naipe dos contraltos e, por fim, como responsável pela parte de Técnica Vocal do Coro Polifónico -, compreendeu a "dimensão humana do que a música em conjunto e, em especial, a música coral pode determinar na vida de cada um e numa comunidade". Também na comunidade musical da Igreja da Lapa, pertenceu ao Coro

de Câmara PortoGalante, dirigiu o Coro de Pequenos Cantores da Igreja da Lapa e fundou o Coro de Câmara Feminino da mesma igreja. Posteriormente, assumiu o papel de Professora de Coro da Escola de Música de Esposende e de Diretora do Coro de Pequenos Cantores de Esposende (CPCE).

No verão do ano passado, terminou a Licenciatura em Direção Coral, na Universidade do Minho, Braga, sendo que, desde então, tem participado em formações, masterclasses e workshop's vários, essenciais para a construção sólida de um coro com as características do CPCE.

O CPCE tem a ambição de se afirmar enquanto um projeto educativo sob o lema “o sonho de uma educação para a música”. Tal ambição enquadra-se na revolução, ao nível do ensino, que decorreu na viragem do século XVIII. Até então, a educação estava demasiado intelectualizada, sendo que a criança não era vista como um ser com diferentes etapas de desenvolvimento, mas como um adulto em miniatura. A única preocupação era, assim, prepará-la para dada vida profissional, não tendo em conta fatores afetivos e psicológicos que marcam o desenvolvimento do indivíduo. No século XVIII estudaram-se novas orientações para a educação da criança, tendo em vista o seu estado natural de desenvolvimento, os seus interesses, o seu contexto, as suas atividades, a sua criatividade... Então, diversos pedagogos, como J.J. Rousseau em França e J.H. Pestalozzi na Suíça, citados por Helena, passam a defender que as matérias sejam apresentadas de uma forma atraente, que procure despertar a curiosidade, incentivando o aluno à descoberta e à imaginação. Rousseau, como dá conta a diretora coral durante a entrevista, em seu livro *Emílio*?, dedicado à educação, a propósito das crianças, diz:

“Homens, amai, pois, a puerícia; favorecei os seus brincos e os seus prazeres, protegei e animai o seu instinto amável. Qual de vós não sente saudades da época de meninice [...] Porque quereis arrancar ao pequenino inocente e gozo de um tempo que lhe está fugindo [...]. Porque encheis de amargura e pesadumes esses primeiros anos que tão breves passam que para eles não tornam, como para vós não voltam?”

Este é, para Helena, um claro exemplo da necessidade de oferecer às crianças uma passagem por estádios de desenvolvimento natural: físico, psicológico e mental, até atingir a idade adulta, contraponto então, a ideia de ser um adulto em miniatura, referida em cima.

“Penso que o professor deixa de ser aquele que apenas ensina os conhecimentos teóricos, e passa a ser alguém que acompanha a criança no seu desenvolvimento em geral, transmitindo-lhe os conhecimentos necessários, duma forma progressiva e de acordo com o seu crescimento global”, diz a maestrina do CPCE.

Nos séculos XIX e XX continuou a refletir-se sobre a educação, dando origem a várias correntes pedagógicas, como o método de M. Montessori, que viveu entre 1870 e 1952. Montessori baseou-se na iniciativa infantil, naquilo que as crianças faziam espontaneamente. Baseou-se na liberdade delas para criar vários estudos sobre o desenvolvimento psíquico da criança. Aliás, cada vez mais se pretendem conhecer melhor as fases do desenvolvimento das crianças, para que se possam aproveitar bem e em tempo devido, todas as suas potencialidades, obtendo daí os melhores resultados. “E esses resultados são bons tanto para elas, ensinando-as a serem livres e responsáveis, como para nós, sociedade, onde ele mais tarde vão estar inseridos”, salienta Helena.

Paralelamente, a música e o ensino artístico no seu todo passaram também a ter um espaço valioso na formação das crianças. Nuns países mais cedo que outros, mas em geral pelos inícios do século XX, a música passa a ser integrada no ensino genérico das escolas enquanto parte do plano curricular. Começou-se, então, a ter em conta o contributo do complemento artístico para a formação global do estudante. Tendo em consideração os conhecimentos já existentes sobre a psicologia e pedagogia infantil, surgiram vários métodos para a formação musical, que se tornaram famosos a nível internacional, tomando o nome dos próprios autores (*Dalcroze, Orff, Kodály, Willems...*). Qualquer um desses métodos propõe um ensino baseado nas capacidades físicas e psicológicas das crianças e nos seus interesses e motivações. Defendem o uso de várias experiências de perceção sensorial antes de qualquer apresentação teórica ou de leitura musical. E este é um aspeto que a maestrina do CPCE apoia e procura oferecer em todos os ensaios aos coralistas:

- movimentos das crianças na sala de aula;
- vivências mentais através do canto (ponto destacado pela diretora coral do CPCE);
- apoio instrumental, individualmente ou em grupo;
- coordenação das várias atividades: movimento, canto e execução instrumental.

Segundo Helena Venda Lima, esta contextualização histórica e teórica é crucial para “percebermos o que podemos fazer para educar com criatividade, dedicação e confiança nos nossos propósitos pedagógicos”. Desta forma, a diretora coral cita Edgar Willems(1880-1978):

“Para mostrar basta um dedo. Para instruir é preciso o intelecto. Para ensinar é preciso inteligência. Para educar é necessário além de mais, sensibilidade e acrescentemo-lo, o Amor.”

Constatamos que a música é um contributo valioso para a educação dos jovens. Vários pedagogos o afirmam, a maestrina do CPCE apoia e Aristóteles o evidencia enquanto inegável:

“Não é esta a única razão que os leva a ocupar-se da música, mas também a utilidade que ela tem para o descanso. Ainda mais: é preciso indagar se a sua natureza não será nobre de mais para se reduzir a essa utilidade (...) É precisamente nos ritmos e nas melodias que nos deparamos com as imitações mais perfeitas da verdadeira natureza da cólera e da mansidão, e também da coragem e da temperança, e de todos os seus opostos e outras disposições morais (a prática prova-o bem, visto que o nosso estado de espírito se altera consoante a música que escutamos) (...) Por tudo isto se torna evidente que a música pode dotar o carácter com uma determinada qualidade. Ora, se isto é exequível, não vemos razão para que não deva ser aplicado à educação dos mais jovens” (Aristóteles, 2007).

Para ilustrar a realidade prática da música, Helena Venda Lima destaca a opinião de uma personalidade musical dos nossos tempos, Daniel Barenboim: *“a música não está separada do mundo, pode ajudar-nos a esquecermo-nos e ao mesmo tempo a compreendermo-nos.”* (Barenboim, 2009). A diretora coral do coro de pequenos cantores diz que, se repararmos, quando duas pessoas dialogam, cada uma tem o seu papel, ora ouvinte, ora falante; e “na música acontece o mesmo ou até em moldes bem mais complexos, duas vozes dialogam simultaneamente, cada uma exprimindo-se no seu plano, ao mesmo tempo que escuta a outra, o que se pode tornar num processo complexo. Logo por aqui se vê que é possível não só aprender coisas sobre a música como também aprender com a música – um processo que se prolonga durante toda a vida, é interminável... Pode ensinar-se ordem e disciplina através do ritmo”.

O CPCE insere-se nas correntes pedagógicas referidas, tentando retirar delas o que melhor se aplica à realidade em questão, através da experiência, da busca por novos conhecimentos e usando, sobretudo, a criatividade e o intelecto.

Quando questionada sobre o que pretende transmitir às crianças do CPCE, Helena Venda responde que o fundamental é conseguir chegar a cada uma delas: “deixar nelas uma semente que as torne pessoas melhores com valores estéticos e culturais justificados, assim como membros da sociedade mais conscientes do seu papel enquanto cidadãos”. E, de acordo com a diretora coral, tudo isto só se consegue mediante um projeto estruturalmente sólido, regrado e com elevados padrões de qualidade musical e humana.

Mas, especificamente falando, a maestrina dá mostras de exigir um trabalho musical que alcance um som aveludado, natural, energético, mas flexível e que dê ao grupo capacidade de leitura eficaz e desenvolvida em ensaio. Contudo, nunca descuro a motivação e alegria do grupo, tendo em conta a faixa etária em questão. Acima de tudo, Helena Lima preza a afinação (talvez a arma mais poderosa de um coro, como afirmava o compositor Eric Whitacre citado pela maestrina); a fusão, brilho e energia do som; e, por fim, a amizade, o respeito e a honestidade entre todos os elementos do coro.

A diretora coral partilha das considerações de Szönyi, citando o seguinte: “*O canto diário, juntamente com o exercício físico também diário, desenvolve igualmente o corpo e a mente da Criança. A melhor maneira de chegar às aptidões musicais que todos possuímos é através do instrumento mais acessível a cada um de nós: a voz humana. Este caminho está aberto não só aos privilegiados mas também à grande massa.*” (Szönyi, 1976:13).

O CPCE é um dos três caminhos que a Escola de Música de Esposende encontrou para fomentar a educação artística. Os restantes são o ensino articulado e o aumento dos alunos em iniciação musical. Foi selecionado, de forma criteriosa, um conjunto de crianças com as melhores aptidões vocais e musicais, construído assim um coro que se assumiu como um foco de arte, música e sensibilidade com a pretensão de contaminar todo o concelho e espalhar a boa música escrita para crianças. “Sabemos, no entanto, que este caminho apresenta diversas dificuldades quer ao nível da motivação, quer ao nível da realização, mas de igual forma cremos que esta é a única forma de tornar este projeto produtivo e marcante na história musical do concelho de Esposende”, refere a maestrina.

Esta formação é composta por crianças entre os 6 e os 12 anos de idade, com possibilidade de permanecerem até aos 16 anos. Os jovens que atingem a idade máxima deverão ser acolhidos em projetos complementares. Os elementos do CPCE devem passar por uma primeira fase onde se testam as suas potencialidades e, depois, por uma fase de

estágio, período de sensivelmente seis meses. No final desta o elemento pode ser considerado coralista do CPCE.

Helena Venda Lima define ela própria os objetivos do CPCE como os seguintes:

- a) Aproximação das camadas mais jovens da música vocal/coral assim como da música da mais alta qualidade e valor cultural. Desta forma, as crianças adquirem critérios de seleção para se tornarem adultos mais conhecedores e com maiores possibilidades de escolha. Pretende-se que estes elementos possam, no futuro, fazer parte de coros destinados às idades mais avançadas.
- b) Criação de público conhecedor para apreciação de música de qualidade. Desta maneira, não se pode rotular a música por erudita, clássica, pop, ou qualquer outro género musical, mas o mais importante é que se desenvolvam critérios para uma distinção importante, música com qualidade e música sem qualidade artística. O CPCE tem, assim, contacto com diversos géneros musicais, dando primazia à música erudita, encarando-a como uma base sólida para o alcançar os objetivos;
- c) Divulgação dos mais elevados valores estéticos e artísticos.
- d) Conhecimento do património musical nacional e, se possível, evidenciar o património musical do concelho.
- e) Conhecimento e divulgação da música infantil. Para alcançar este objetivo, assim como os demais apresentados, pode-se recorrer à visualização de concertos, ou mesmo a visitas de estudo para assistir *in loco* à realização de música historicamente relevante. Aqui se engloba um dos grandes objetivos do CPCE: entusiasmar novos compositores a enriquecer o património musical infantil escrito em língua portuguesa. Neste momento, em 2012, a direção do CPCE está a trabalhar diretamente com o compositor, Osvaldo Fernandes, que se pode considerar o compositor residente do coro e também da Escola de Música de Esposende.

- f) Desenvolvimento da voz infantil. Neste projeto pretende-se criar a noção de que a voz é um património a defender e que pode transmitir emoções e sentimentos. Assim deve ser cuidada, trabalhada e preservada. Com um trabalho contínuo podemos descobrir futuros cantores solistas e coralistas que podem enriquecer o concelho com músicos de qualidade. Quando descobertos “novos talentos” devem ser entusiasmados e motivados a prosseguir os estudos musicais.
- g) Criação de métodos de ensaio e trabalho em coro. Os elementos do coro deverão perceber a forma saudável de trabalhar em coro para que posteriormente outros coros possam também acolher coralistas preparados para um trabalho de exigência. Um dos grandes objetivos do coro é a criação de escola e de tradição.

Dois dos grandes desafios do CPCE passam pela motivação constante dos seus elementos e pela escolha criteriosa de repertório que possibilite o trabalho da voz infantil. Assim, têm sido trabalhadas Canções Tradicionais Infantis e Canções Infantis tratadas por compositores portugueses como Fernando Lopes Graça. Desta forma, facilmente também as crianças conhecem o património português e a forma como grandes compositores nacionais os trataram de forma erudita. Mediante melodias relativamente simples as crianças conhecem, então, novas linguagens e novas abordagens de como tratar o som. O trabalho com a música sacra tem tido igualmente um peso relevante no CPCE. E isto porque, culturalmente, se apresenta como próximo dos hábitos da população concelhia e porque há uma grande quantidade de repertório sacro escrito expressamente para vozes brancas por compositores marcantes, como Bach e Britten. “Todo o repertório escolhido tem uma razão musical e pretende contribuir para a evolução musical do coro”, salienta a maestrina.

A diretora coral Helena dá conta que “o coro pretende ser uma forma de divulgação do repertório escrito para crianças, repertório escrito em português por compositores portugueses e acima de tudo dar vida ao repertório tradicional português”. Este esforço vai de encontro à investigação de pedagogos como Kodaly e Lopes-Graça.

“Devemos tentar ensinar aos jovens a boa música, sempre que possível. Além de bons professores, precisamos de boa literatura, para principiantes e crianças. Tenho passado bastante tempo a escrever peças de coral para as

crianças e a escrever música para os livros escolares. Penso que nunca me arrependerei [...]. E fico contente quando ouço os alunos das escolas a cantar tão bem, sob a direção de simples professores, gente modesta, de quem nunca ninguém pensou que fossem artistas.” (Bónis, 1974).

Esta é uma das razões para que o CPCE tenha, desde a sua fase inicial de trabalho, um compositor residente, a cooperar com a formação. A maestrina reconhece o papel fundamental que o trabalho composicional constante e dedicado ao coro tem para o seu desenvolvimento técnico, vocal e musical. A presença de um compositor residente num coro como o CPCE, que conheça a formação, que partilhe dos seus objetivos e ambições e que respeite o seu ritmo de crescimento, assume-se, para a diretora coral, como essencial para a obtenção da sonoridade pretendida: uma sonoridade concreta, leve, rica a nível timbrica e com a técnica vocal adequada às crianças. “Quando, em fevereiro de 2010 convidei o Compositor residente, Osvaldo Fernandes, a compor uma obra sacra para o CPCE, de imediato a minha intenção era criar uma ligação resistente e duradoura entre as partes, o coro e o compositor, salienta Helena Lima.

Em cada uma das obras encomendadas foram tidos em conta diferentes aspetos e objetivos. Assim, relativamente ao *Salmo 28*, a maestrina destaca a sua densidade e complexidade da mensagem, considerando as vozes infantis como “as únicas capazes de passar uma mensagem tão densa de forma tão carinhosa”. A diretora coral diz que “nas inúmeras conversas com o compositor foram colocados os objetivos que se pretendiam, nomeadamente uma abordagem firme à polifonia, quer através de um refrão a duas vozes, quer através do próprio canon. Pretendia-se o contacto com uma obra maior, onde diversos intervenientes se ouvissem e ajudassem para transmitir a mensagem (Trompete, órgão ibérico, Soprano e Coro SA). Assim, o CPCE teve de respeitar uma direção concreta, esforçar-se por seguir uma partitura e ouvir a intervenção dos restantes músicos. Ao mesmo tempo compreender a complexidade da obra e do texto”. Pelo grau de dificuldade, pela própria instrumentação e pela densidade e carga emocional da obra, Helena diz que esta contribuiu para o crescimento e maturidade do CPCE.

No que respeita à obra *Fantasia à Volta de um Poema*, que explora o poema de Lewis Carol dedicado a crianças, a maestrina esperava uma sonoridade melodicamente rica, ao estilo John Rutter, e aumentar a dificuldade polifónica. Esperava uma obra que se adaptasse a várias formações e a vários programas. O resultado foi “uma obra que fica para o futuro e todo o mérito se deve à humildade e capacidade extraordinária do compositor de saber ouvir,

conseguir colocar a sua criatividade na obra e ao mesmo tempo encontrar um caminho que se aproxime das ideias musicais discutidas anteriormente”, afirma Helena Venda Lima.

Ainda, no que toca à obra *Puer Natus*, a diretora coral tinha dois objetivos claros: que o CPCE conseguisse interpretar um motete *a cappella* e, ao mesmo tempo, que conseguisse executá-lo a três vozes. “As opções tomadas pelo compositor, com frases a serem completadas pelos naipes, enquanto os restantes notas longas, a criação de curtos ostinatos ajudaram a concretizar neste breve momento os objetivos propostos”, constata.

Por último, no que se refere à obra *Mudam-se os Tempos*, a maestrina salienta que “Ao utilizar a língua portuguesa e excertos de melodias tradicionais portuguesas, conseguiu introduzir uma linguagem mais contemporânea. Consegui uma maior exigência rítmica e de afinação para que as peças resultassem, sendo que os elementos perceberam facilmente que tinham de estar concentrados nestes objetivos para que o resultado pretendido aparecesse. Facilmente motivados pela alegria contagiante das peças e por excertos melódicos que reconheciam fomos alcançando a sonoridade pretendida”.

Helena Venda Lima considera que as questões mais pertinentes a serem trabalhadas pelo repertório selecionado para o coro são:

Sustentação do som e exigência na afinação: a afinação é uma questão crucial que deve estar sempre presente. Deve-se recorrer a uma respiração sustentada e exercícios que a permitam naturalmente, assim como uma colocação tímbrica correta. Trata-se de um objetivo a longo prazo pois é crucial para que, a longo prazo, o coro possa ver repertório de maior dificuldade, de polifonia mais complexa e obviamente para ser possível trabalhar com outras formações instrumentais e de maiores dimensões.

Igualdade das Vogais: a partir da homogeneização das vogais encontramos um timbre característico do próprio coro, um som mais rico em termos de harmónicos. Uma das consequências mais evidente é a melhoria da afinação. Pretende-se sempre um som leve e natural com vogais controladas, principalmente ao nível nasal, tão característico nestas faixa etárias.

Tempo e pulsação: este é um dos objetivos que o coro tem trabalhado intensamente. É um fator muito comum nos coros, profissionais e amadores, a instabilidade do tempo, que está

muitas vezes inerente à respiração. No entanto, a música e o fraseado têm uma razão de ser que não pode, de forma alguma, ser subjugada às limitações musicais do coro, muitas vezes induzidas pelos próprios maestros. É muito importante trabalhar no sentido de encontrar uma pulsação comum, um tempo único e justo, permanecer nele até aos momentos em que musicalmente se justifica a sua alteração.

Primeiras abordagens à Polifonia: Tendo em conta um trabalho a longo prazo, é preciso encontrar estratégias, ensaio a ensaio, para treinar auditivamente os coralistas, de modo a que consigam alcançar todos os objetivos anteriores e comecem a produzir, simultaneamente, linhas melódicas diferentes. Este é um dos grandes objetivos a médio prazo, para que se possa ir aumentando a dificuldade das obras com o passar dos anos.

“Acredito que a música e em particular a música vocal/coral pode ser um instrumento para a elevação cultural das camadas mais jovens, assim como um estímulo para arte em geral. A aplicação prática deste facto tem como consequência uma sociedade humanamente mais rica e conhecedora quer artisticamente, como em valores como a qualidade e a infinita busca da perfeição e do belo”, assevera a diretora coral do CPCE, sendo possível resumir, desta forma, a mensagem principal da entrevista prestada.

VI - Discussão dos resultados

Esta discussão tem como objetivo refletir sobre os resultados obtidos, tendo em conta os conhecimentos que foram expostos no enquadramento teórico. Considerando as hipóteses traçadas na metodologia, este ponto visa confrontar todas as variáveis presentes neste projeto com o intuito de alcançar conclusões e, quiça, apontar novas direções de investigação.

Para uma reflexão mais rigorosa, optei por apresentar e discutir as hipóteses individualmente:

1. Pertencer a um coro de pequenos cantores contribui para o desenvolvimento musical e pessoal dos intervenientes.

Melissa Mills (2008) afirma que um coro de pequenos cantores sustenta uma evolução constante na qualidade musical e artística, de mãos dadas com uma estrutura sólida e com regras, contribuindo assim para o desenvolvimento interpessoal dos cantores. Assim, para além do desenvolvimento vocal, a autora nunca descora experiências extramusicais como a alegria de cantar e de trabalhar em equipa. Mills revela que, segundo Piaget, o desenvolvimento humano não é linear, implica construções sucessivas e um enriquecimento progressivo. Devemos, portanto, incutir desafios que exijam envolvimento, empenho e responsabilidade com o intuito de gerar um desenvolvimento pessoal dos cantores.

Por sua vez, Doreen Rao (1990) direciona a sua visão para uma maior abrangência de estilos na escolha do repertório coral com o intuito de desafiar e motivar. Tal aspeto deverá, segundo o autor, oferecer oportunidades de descoberta musical, de resolução de problemas musicais e consequente desenvolvimento da técnica vocal.

Noutra perspetiva encontramos Adrian North, David Hargreaves e Mark Tarrant, (2002) referindo que o contexto social onde o indivíduo está inserido influencia o próprio desenvolvimento, salientando que é necessário adotar uma perspetiva mais ampla da música incluindo a aprendizagem musical e outros fatores externos.

Constatamos então que aos diversos rumos tomados pelos autores supra referidos são complementares, convergindo na importância do trabalho de um coro associar ao desenvolvimento musical um desenvolvimento extramusical.

No caso específico do coro de pequenos cantores de Esposende, Helena Lima, na entrevista realizada, revela que pretende fomentar o desenvolvimento pessoal a par de valores estéticos e culturais justificados e membros conscientes enquanto cidadãos. Dentro destes padrões, a diretora coral vai mais longe associando parte da responsabilidade do sucesso da formação à exigência de um projeto estruturalmente sólido, coincidindo assim com as afirmações de Melissa Mills. Destacando as especificidades inerentes a este projeto, Helena Venda refere que, musicalmente, procura um som aveludado, natural e energético baseado na afinação. No que respeita a questões extramusicais a diretora coral realça a motivação, a alegria do grupo, a amizade, o respeito e a honestidade entre os coralistas.

Percebemos, desta forma, que a teoria (enquadramento teórico) e a prática (entrevista à diretora coral) estão de mãos dadas no que respeita ao que significa pertencer a uma formação como um coro de pequenos cantores, quer a nível de evolução musical propriamente dita dos coralistas, quer no que concerne ao seu desenvolvimento pessoal, enquanto seres sociais.

2. O trabalho do compositor é uma mais valia para o aperfeiçoamento das competências musicais dos coralistas.

Para Doreen Rao (1990), o repertório deve ser variado com inclusão de obras clássicas, contemporâneas, tradicionais devidamente ajustadas e encomendas para o próprio coro, tudo isto baseado no propósito da instrução com equilíbrio entre obras acessíveis e complexas.

Kodály (*cit. em* Cruz, 1998) defende que o contacto com a música típica do seu país é a melhor forma das crianças aprenderem música. Só assim as crianças aprenderiam a apreciar os outros estilos/géneros musicais.

Por sua vez, a diretora coral Helena salienta que “o coro pretende ser uma forma de divulgação do repertório escrito para crianças, repertório escrito em português por compositores portugueses e acima de tudo dar vida ao repertório tradicional português”.

Esta é uma das razões pela qual o CPCE tem um compositor a acompanhar a formação dos coralistas. A maestrina valoriza o trabalho composicional para o desenvolvimento técnico, vocal e musical dos pequenos cantores. Existe então uma necessidade em se criar uma ligação sólida entre o diretor pedagógico, a maestrina, o compositor para que, ao longo do tempo, sejam traçados os objetivos, competências a adquirir pelos coralistas e estratégias a usar, sempre com o intuito de evolução.

A este propósito David N. Childs (*citado por* Wine, 2007), compositor contemporâneo, revela que os compositores devem ouvir e respeitar a opinião do público para que as obras compostas para uma formação coral, criem um impacto profundo nas pessoas, despertando sensações e emoções nos ouvintes.

Deste modo, verificámos que, no caso do CPCE, o trabalho do compositor residente tem contribuído para o melhoramento musical dos coralistas, uma vez que oferece aos formandos um repertório equilibrado e eclético, nunca descurando as especificidades e dificuldades dos coralistas e explorando diferentes linguagens, estilos, exigências (rítmicas, de afinação, etc) e mesmo emoções, mediante os objetivos traçados para o coro. Um compositor que se inteire da personalidade do coro e que procure estabelecer uma relação estável e duradoura com este, investindo na evolução técnica, vocal e musical dos coralistas e do coro enquanto unidade, surge, cada vez mais, como um aspeto inegavelmente positivo para o aperfeiçoamento das competências musicais de um coro de pequenos cantores.

No que diz respeito à música tradicional é importante salientar que tanto Doreen Rao como Kodály, e até mesmo a diretora coral do CPCE, defendem a utilização da mesma no repertório de um coro. Em oposição, os inquéritos revelam que a obra construída seguindo dois temas tradicionais portugueses - *Mudam-se os Tempos* - foi a que menor apreciação teve por parte dos coralistas, com apenas 5.55% das escolhas. Contudo, essas escolhas devem-se, segundo os coralistas ao estilo meio cantado meio falado e aos efeitos vocais, levando a constatar que a apreciação desta obra em particular se ligou sobretudo à linguagem musical vanguardista e não à inclusão dos temas tradicionais.

3. Os objetivos estipulados para as obras criadas pelo compositor foram compreendidos pelos pequenos cantores.

Na análise, o *Salmo 28*, para coro de pequenos cantores, soprano, trompete e órgão, é uma obra que parte do salmo 28, do livro dos salmos bíblicos, cujo conteúdo relata, por um lado, um grande sentimento de culpa, e por outro, a adoração a Javé (Senhor). A obra pretende elevar passagens do salmo mais carregadas de dramatismo diretamente relacionadas com o sentimento de culpa e com a adoração a Javé. Para além das características acima referidas, o Salmo 28 oferece também alguma experiência ao coralistas na interação com outros instrumentos como o trompete, órgão e soprano, assim como a necessidade de seguir, por um lado, as indicações precisas da diretora coral e, por outro, entenderem o seu papel

como parte integrante da obra musical. O *Salmo 28* visa assim a interatividade entre coro e restantes partes (orgão, soprano e trompete), na atenção dos coralistas às indicações da maestrina e na linguagem musical utilizada.

No que diz respeito aos inquéritos por questionário, os pequenos cantores revelaram que a letra usada foi o elemento mais fácil de trabalhar (54,09%), e o ritmo presente na peça foi o mais difícil (33,87%). Ainda nos inquéritos, os coralistas evidenciaram a interação do coro com outros instrumentos como o elemento de maior novidade (41,95%). No que toca a preferências, o *Salmo 28* ficou em segundo lugar com 29,63%, sendo a justificação mais usada a seguinte: "é uma música que junta diferentes instrumentos como o órgão, a soprano e o trompete e temos também a possibilidade de tocar com pessoas mais experientes e que tocam muito bem".

Destaca-se então que a linguagem musical utilizada e a atenção às indicações da maestrina não foram pontos muito valorizados pelos coralistas. Porém, no que diz respeito à interatividade pretendida pelo compositor, encontramos um ponto de ligação com a novidade e o gosto generalizado por parte dos pequenos cantores. Já o ritmo foi uma das características que os coralistas sentiram mais dificuldade, sem relevância dada na análise da obra.

A *Fantasia à Volta de um Poema* é uma obra para coro de pequenos cantores e piano que explora uma linguagem tonal, diria até "Neo-clássica" dentro da linha de John Rutter. O Poema abordado - "Alice no País das Maravilhas" de Lewis Carroll - aborda um universo muito próximo das crianças, com "animais impossíveis", "um mundo de monstros" e "uma história que leve a outros mundos". Melodicamente bastante mais exigente do que a primeira obra (*Salmo 28*), a *Fantasia à Volta de um Poema* inicia-se num registo médio/grave e, gradualmente, atinge notas agudas, através do uso de intervalos mais distantes na construção melódica. A linha melódica do coro é composta, na sua maioria, por uníssono, ainda que pontualmente se assista a uma divisão do coro em duas partes e sempre recorrendo ao cânone. Comparativamente à obra anterior - *Salmo 28* - é notória a evolução no grau de exigência, não só pelo que diz respeito ao âmbito, mas também nas pontuais individualizações vocais. A *Fantasia à Volta de um Poema* traz novidade na relação da música com uma história e a consequente necessidade de enfatizar momentos mais importantes, na linguagem musical utilizada e na utilização de frases melódicas maiores e mais complexas.

Nos inquéritos por questionário, a letra (44,12%) foi o elemento que demonstrou mais facilidade de compreensão. Por outro lado, continuou o ritmo a ser a característica mais difícil

de interiorizar (29,09%), embora muito próximo da leitura de partitura (27,27%) e da junção dos naipes (27,27%). A novidade centrou-se na relação da música com uma história (51,47%) e foi a *Fantasia à Volta de um Poema* a obra eleita como a preferida (44,44%), precisamente porque "relata uma história de fantasia, com melodias muito bonitas e a mistura disso transmite muitas sensações de alegria".

O compositor destaca o texto utilizado muito próximo das crianças e a consequente relação da música com a história como um dos elementos novos da obra, aproximando-se assim das escolhas dos coralistas quanto à preferência e quanto à novidade. Continua o ritmo a ser um dos elementos de maior dificuldade sentida por parte dos coralistas e não valorizado por parte do compositor, embora se aproxime da dificuldade em ler a partitura e de juntar os diferentes naipes - aspeto também abordado pelo compositor como elemento com alguma exigência.

Mudam-se os tempos... é uma obra para coro de pequenos cantores a três vozes e piano, que explora temas tradicionais portugueses provenientes do *Cancioneiro Popular Português*. Esta obra divide-se em dois andamentos pertencentes à região do Minho: *Trai-trai* e *Romance do Cego*. A linguagem usada nesta peça aproxima-se do compositor português Fernando Lopes-Graça, sobretudo nas suas obras para coro infantil. Explora assim progressões harmónicas atonais, uma complexidade rítmica bastante presente, constante variação entre tempo simples e composto, individualização vocal em três partes (Sopranos I, Sopranos II e Altos), melodias curtas e com grandes intervalos, efeitos sonoros como *sussurado*, *gargalhada* e ritmos corporais. Na obra *Mudam-se os Tempos*, a dificuldade surge relacionada à compreensão da linguagem atonal, a uma utilização de efeitos sonoros variados, a ritmos complexos em tempo simples e composto e a uma necessidade redobrada de atenção às indicações da diretora coral.

Os coralistas continuaram a escolher o texto como a característica mais fácil de trabalhar (47,94%), a par da melodia (24,65%). O elemento mais difícil surge ligado ao ritmo (34,9%), logo seguido pela independência e junção das diferentes vozes (30,14%). A novidade desta peça surge relacionada agora com linguagem musical utilizada (28,57%) e no que diz respeito às preferências, a obra *Mudam-se os Tempos...* ficou-se pela última posição (quarto lugar com 5,55%), embora essa minoria revele que apreciou "o estilo meio falado meio cantado, os efeitos que fazíamos com a voz e a letra usada em algumas partes estavam espetaculares".

A complexidade rítmica referida pelos coralistas aproxima-se (agora sim) de um dos pontos previamente idealizado pelo compositor.

Puer Natus é a última obra dedicada ao coro de pequenos cantores que surge analisada neste trabalho e distingue-se das restantes por ser uma obra *a capella*. Sendo uma religiosa mas não litúrgica, para além de juntar várias características presentes em outras obras, como variação constante de compassos, melodias mais exigentes (fora de um contexto estritamente tonal), independência vocal (três vozes completamente individualizadas), *Puer Natus* desenvolve uma outra característica que nenhuma das anteriores evidenciou: intervalos perfeitos. O uso constante deste tipo de intervalos (quartas perfeitas, quintas perfeitas e oitavas perfeitas) relacionando com o facto de ser uma obra *a capella*, faz com a afinação seja o elemento musical que o compositor oferece maior destaque. Para além dos intervalos perfeitos, há também um uso constante de intervalos harmónicos e melódicos de terceira maior e menor, contribuindo assim para a formação de acordes maiores e menores sem nenhum pensamento tonal inserido. Tendo em conta o referido, a obra *Puer Natus* evidencia a utilização de uma língua nova - Latim -, a individualização das três vozes (Sopranos I, Sopranos II e Contraltos), a capacidade de execução de uma obra à capella e a afinação tanto melódica como harmónica.

Os coralistas revelaram que a letra continua a ser o elemento musical considerado como mais fácil (33,33%), logo seguido da compreensão melódica (24,3%). O mais difícil centrou-se agora na individualização das vozes e a consequente junção dos naipes (28,81%), elementos esses também considerados como mais complexos pelo compositor. Segundo os inquiridos, o fator novidade direccionou-se agora para a utilização do latim na obra (46,15%), indo de encontro ao pensamento do compositor. A preferência dos coralistas atirou esta peça para a terceira posição (20,36%), com os coralistas a revelarem que a obra "trouxe uma língua nova, porque foi a primeira vez que cantamos sozinhos, sem ninguém a acompanhar e também porque há muitas melodias diferentes entre os naipes".

Perante os resultados acima obtidos, podemos alcançar algumas conclusões deveras hipotéticas, tais como:

1. A letra usada nas quatro obras - mesmo o Latim da obra *Puer Natus*, - é vista sempre como elemento mais fácil por parte dos inquiridos, talvez por ser o único elemento não musical - e consequentemente o mais familiar - entre os quatro abordados (letra, ritmo, melodia, interação de naipes, leitura de partitura);

2. O ritmo, à exceção da obra *Puer Natus*, é visto sempre como elemento de mais difícil execução, talvez por não ser um dos objetivos centrais referidos pela diretora coral (a maestrina apresenta, na sua entrevista, que os principais pontos de trabalho são a sustentação do som e exigência na afinação, igualdade das vogais, tempo e pulsação, primeiras abordagens à polifonia);

3. A obra *Fantasia à Volte de um Poema*, é tida como primeira preferência por parte dos inquiridos, poderá ter sido escolhida não só pela relação do texto com a música mas também pela linguagem musical tonal, mais próxima tanto das obras que os pequenos cantores trabalham como da música mais ligeira bastante presente do seu quotidiano;

4. Pela mesma razão, a obra *Mudam-se os Tempos...* poderá não ter sido das mais consensuais precisamente pela abordagem vanguardista da música, pelos aspeto formais fragmentados e pela existência de melodias pouco lineares;

VII - Conclusão

Concluída a investigação, constato que o trabalho composicional dedicado a uma formação coral é relevante para o desenvolvimento artístico dos intervenientes. A pergunta de partida que orientou o presente projeto foi **"Como é que o trabalho de composição pode contribuir para o desenvolvimento dos coralistas?"** Verifiquei que, no caso do coro de pequenos cantores de Esposende, a presença de um compositor residente foi, desde logo, tida como fundamental para a obtenção da sonoridade pretendida - concreta, leve, rica a nível tímbrico e com a técnica vocal adequada às crianças. Para tal, coube ao compositor acompanhar a seleção dos coralistas, bem como inteirar-se dos objectivos, ambições e especificidades do CPCE.

Ao rever a bibliografia pertinente da área de estudo, ao apreciar qualitativamente a entrevista à diretora coral do CPCE e ao analisar quantitativamente os inquéritos por questionário realizados aos coralistas, compreendi que a pertença ao coro estimula o crescimento vocal, musical e mesmo pessoal dos participantes; que a técnica composicional pode contribuir para o desenvolvimento musical dos coralistas; e que, mediante a análise rigorosa de todo o processo desde a criação à performance, o entendimento da escrita musical do compositor foi, na maioria dos elementos musicais, alcançado pelos pequenos cantores. Desta forma, posso dizer que cumpro os objectivos a que, inicialmente, me propus.

Relativamente às hipóteses previamente formuladas, verifiquei que:

1. Pertencer a um coro de pequenos cantores contribui, de facto, para o desenvolvimento musical e pessoal dos intervenientes, tal como ficou demonstrado pelos testemunhos da diretora do coro como dos coralistas;
2. O trabalho do compositor residente contribuiu para o aperfeiçoamento das competências artísticas dos coralistas, uma vez que se debruçou na criação de um repertório específico, tendo em conta as características e os objetivos delineados para a formação coral, e, desta forma, permitiu a obtenção da sonoridade inicialmente proposta;
3. Os objetivos estipulados para as obras criadas pelo compositor foram compreendidos pelos pequenos cantores, ainda que não na sua totalidade. Na obra "Salmo 28", os coralistas deram conta, nos inquéritos por questionário, de dificuldade rítmica que o compositor não previu. Na "Fantasia à Volta de Um Poema", verificou-se a mesma situação

da obra anterior. Nas restantes obras, "Mudam-se os Tempos..." e "Puer Natus", todos os objetivos propostos foram compreendidos por parte dos intervenientes.

Assim, posso afirmar que, no que respeita ao caso concreto do CPCE, as hipóteses foram confirmadas.

Revendo o percurso percorrido ao longo desta investigação, vejo com mais clareza a relevância de análises teórico-reflexivas sobre a temática em foco, de modo a aprofundar conhecimentos da área. Pela pouca tradição da música coral para os mais jovens em Portugal e pela comum associação dos grupos existentes a um repertório mais ligeiro, este trabalho pretende catapultar futuros investigadores para uma área com pouco desenvolvimento no que respeita a estudos diretamente relacionados com a música coral do nosso país, bem como uma comparação com tradições seculares de outros países. O conhecimento científico vive das pequenas descobertas sendo que este trabalho se constitui como um modesto contributo no longo caminho a percorrer. A elaboração de estudos de casos exemplares é importante para a percepção do trabalho do compositor residente de uma formação coral, ao elucidar boas práticas, desafios e benefícios.

O presente projeto poderia ser enriquecido se tivesse outros recursos a meu alcance e se completasse a investigação com uma visão mais antropológica da temática, mediante um acompanhamento presencial de todos os momentos de ensaio do coro de pequenos cantores em análise. A vasta existência de referências bibliográficas sobre pedagogia musical obrigou-me também a direcionar todo este trabalho para os autores/pedagogos defendidos pela diretora coral.

A nível pessoal, este trabalho foi importante para o desenvolvimento da minha técnica composicional, mediante um percurso progressivo, e para a percepção do que uma escrita musical direcionada para crianças com objetivos definidos exige. A investigação foi, sem dúvida, enriquecedora para a minha formação académica e profissional.

Bibliografia

Aristóteles (2007). *Política*. São Paulo: Martin Claret.

Barenboim, D. (2009). *Está Tudo Ligado: O Poder da Música*. Lisboa: Bizâncio.

Barker, P. (2004). *Composing for Voice: A Guide for Composers, Singers, and Teachers*. New York: Routledge.

Bogdan, R. & Biklen S. (1991). *Investigação Qualitativa em Educação*. Porto: Porto Editora, Lda.

Bónis, F. (1974). *The Selected Writings of Zoltán Kodály*. New York: Boosey & Hawkes.

Colwell, R., & Richardson, C. (2002). "Social Psychology and Music Education". *The new handbook of research on music teaching and learning: a project of the Music Educators National Conference*. Oxford University Press: 604-625.

Connor, S. (2001). "The Decomposing Voice of Postmodern Music". *Voice and Human Experience*, The Johns Hopkins University Press, 32 (3): 467-483.

Cruz, C. (1998) "Sobre Kodály e o seu Conceito de Educação Musical". *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 98 (1): 3-9.

Efland, A. (1983) "Art and Music in the Pestalozzian tradition". *Journal of Research in Music Education*, 31 (3): 165-178

Giacometti, M., & Lopes-Graça F. (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores

Laycock, J. (2005). *A Changing Role for the Composer in Society*. Bern: Peter Lang AG.

- Mills, M. (2008). *The Effects of Participation in a Community Children's Choir on a Participants Identity: An Ethnographic Case Study*. Michigan: ProQuest LLC.
- Puffett, D. (1979). "Songs and Choral Music". *Tempo, New Series*. Cambridge University Press 129: 14-19.
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. (2005). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva - Publicações Lda.
- Rao, D. (1990). *Choral Music for Children*. Virginia: Music Educators National Conference.
- Simões, R. (1988) *Canções Para a Educação Musical*. Lisboa: Valentim de Carvalho.
- Strimble, N. (2002). *Choral Music in the Twentieth Century*. New Jersey: Amadeus Press LLC.
- Szönyi, E. (1976). *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*. Budapest: Editorial Corvina.
- Taylor, M. (2002). *Action Research in Workplace Education: A Handbook for Literacy Instructors*. Washington: Partnerships in Learning.
- Westerlund, H. Spring (2008). "Justifying Music Education: A View from Here-and-Now Value Experience". *Philosophy of Music Education Review* 16 (1): 79-95.
- Wine, T. (2007). *Composers on Composing for Choir*. Chicago: GIA Publications, Inc.

ANEXOS

Partituras das Obras

13 *Più mosso* (♩=60)

S. solo

Coro Sopr. *p* A Ti, Ja-vé eu cla-mo. Ro-cha

Coro Alt. *p* A Ti, Ja-vé eu cla-mo. Ro-cha

Tpt. *senza vibrato* *mp* *cresc.*

Org. *mp* *cresc.*

**som suave mas mais próximo do trompete*

20

S. solo

Coro Sopr. *mi - nha, não se-ja sur-do pa-ra mim*

Coro Alt. *mi - nha, não se-ja sur-do pa-ra mim*

Tpt. *cresc.*

Org. *cresc.*

26 *rall.* *Tempo primo*

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

f
rall. *Tempo primo*

p
Que o teu si - lên-cio não me

p
Que o teu si - lên-cio não me

f
rall. *Tempo primo*

f
rall. *Tempo primo*

sfz
pp
p cresc.

*passagem gradual para um som mais presente, rico, cheio, com impacto.

31

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

cresc.
tor - ne Se-me - lhan-te aos que des - cem des - cem ____ à co - va.

cresc.
tor - ne Se-me - lhan-te aos que (des) - des - cem des - cem ____ à co - va.

mp cresc.

1.

1.

*Saborear o momento
de tensão.
(Passagem para um contraste
abismal)

36

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

p

p

f

pp

2.

A co - va.

A co - va.

3

*Sonoridade calma,
semelhante à voz humana

43

S. solo

Tpt.

Org.

mp

p

solo

Ou - ve a mi-nha voz su-pli-can - te quan-do eu gri - to pa-ra ti pa-ra ti

49

S. solo

Tpt.

Org.

rall.

Più mosso ($\text{♩} = 60$)

mp

mp

rall.

Più mosso ($\text{♩} = 60$)

não me gr - ras - fes com os in - jus - tos nem com os mal fei-

**som calmo que se vai transformando e ficando cada vez mais presente e cheio.*

61

S. solo

pró-xi-mo mas têm o mal no co-ra - ção. Tra-ta - os con - for-me as su - as o-bras Dá-lhes con

Tpt.

mp *cresc.*

Org.

cresc.

65

S. solo

for-me o - bra - das su - as mãos. ah Que o teu si-

Coro Sopr.

A ti, Ja - vé, eu cla - mo.

Tpt.

solo

f

mf

Org.

f

A musical score for a song, likely a hymn or prayer, in Portuguese. The score is written for four parts: Soprano Solo, Soprano Chorus, Trumpet, and Organ. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures by bar lines. The Soprano Solo part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The Soprano Chorus part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Trumpet part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Organ part begins with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte), and a 'solo' marking for the Trumpet part. The lyrics are: 'for-me o - bra - das su - as mãos. ah Que o teu si-' for the Soprano Solo, 'A ti, Jeová, eu clamo.' for the Soprano Chorus, and 'A ti, Jeová, eu clamo.' for the Trumpet. The Organ part has no lyrics.

71 *rall.*

S. solo

lên- cio_ não me tor- ne

Coro Sopr. *p*

A ti, Ja- vé, eu cla- mo.

Tpt.

Org. *p* *rall.*

77 *Tempo primo* (♩=45 - 50)

S. solo

Tpt.

. *Tempo primo* (♩=45 - 50)

Org. *sfz* *p-sfz*

84 **mudar registação (a mesma da introdução)* *Più mosso* (♩=60)

S. solo

Coro Sopr. *p*

A Ti, Ja- vé eu cla- mo.

Coro Alt. *p*

A Ti, Ja- vé eu cla- mo.

Tpt.

Org. *Più mosso* (♩=60)

90

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

mp *cresc.* *cresc.*

Ro-cha mi-nha, não se-jas sur-do pa-ra mim

Ro-cha mi-nha, não se-jas sur-do pa-ra mim

**som suave mas mais próximo do trompete*

97

rall. *Tempo primo*

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

f *rall.* *Tempo primo*

p *p* *cresc.*

Que o feu si-

Que o feu si-

**passagem gradual para um som mais presente, rico, cheio, com impacto.*

103

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

cresc.

cresc.

mp cresc.

lên-cio não me tor - ne Se-me - lhan-te aos que des - cem des - cem ____ à co - va.

lên-cio não me tor - ne Se-me - lhan-te aos que (des) - des - cem des - cem à co - va.

109

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

p

p

p

sfz

p

Se - ja ben - di - to Ja - vé, Pois E - le es - cu - tou a mi - nha voz su - pli - can - te

Se - ja ben - di - to Ja - vé, Pois E - le es - cu - tou a mi - nha voz su - pli - can - te

*som do órgão mais longínquo

115

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

Ja-vé é a mi-nha for-ça meu es-cu - do n'É-le con-fi - a o meu co-ra-ção Se-ja ben-di-to Ja-vé, Pois

Ah _____

*som mais presente

121

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

E-le es-cu-tou a mi-nha voz su-pli-can - te Ja-vé é a mi-nha for-ça meu es-cu-do n'E-le con-fi-a o

127

p

S. solo

Glo-ria Dei Glo-ria Dei Glo-ria Dei

mf

Coro Sopr.

meu co-ra-ção Se-ja ben-di-to Ja-vé, Pois É-le es-cu-tou a mi-nha voz su-pli-can - te

mf

Coro Alt.

Ah

Tpt.

Org.

mf

*som mais forte e com mais presença

133

rall. *A tempo* ♩=45

S. solo

Glo-ria Dei Glo-ria Dei Glo-ria Dei

Coro Sopr.

Ja-vé é a mi-nha for-ça meu es-cu-do n'É-le con-fí-a o meu co-ra-ção

Coro Alt.

Tpt.

rall. *A tempo* ♩=45

Org.

p

*ambiente sonoro mais calmo

139

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

Eu fui so-co-rrido, a mi-nha car-ne re-flo - res - ce, e de to-do o co-ra ção—

Eu fui so-co-rrido, a mi-nha car-ne re-flo - res - ce, e de to-do o co-ra ção—

145

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

eu lhe a - gra - de - ço a - gra - de - ço.

eu lhe a - gra - de - ço a - gra - de - ço.

149 *Recitação com Improvisação do órgão*

Grave ♩=45

S. solo *pp* Ah_____

Coro Sopr. *Recitação com Improvisação do órgão* *p* A ti, Ja-vé, eu cla-mo.

Coro Alt. *Recitação com Improvisação do órgão*

Tpt. *Recitação com Improvisação do órgão* *solo* *mf*

Org. *Recitação com Improvisação do órgão* *pp* *p*

* Explorar mais os elementos da secção composta do tempo (6/8)

* Improvisação tendo por base a escala de Lá lírio: Poderá também passar por sol m; ré frígio e dó dórico.

153

S. solo *mf* Que o teu sí - lén- cio não me tor - ne

Coro Sopr. *p* A ti, Ja-vé, eu cla-mo.

Tpt.

Org. *mp*

158 > *rall.* - - - - - *Tempo primo* (♩=45 - 50)

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

mf

mf

pp

rall. - - - - - *Tempo primo* (♩=45 - 50)

Ja - vé é a for-ça do seu po - vo

Ja - vé é a for-ça do seu po - vo

164 *mp*

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

p

p

3

3

a for-ta - le-za que sal-va o se-uun-gi - do.

Ja - vé é a for-ça do seu po - vo

Ja - vé é a for-ça do seu po - vo

169

S. solo

Tpt.

Org.

175

S. solo

Coro Sopr.

Coro Alt.

Tpt.

Org.

mf

mf

mf

p

sfz

p

sfz

p

Glo-ria Dei Glo-ria Dei Glo-ria Dei Glo-ria Dei

Se-ja ben-di-to Ja-vé, Pois É-le es-cu-tou a mi-nha voz su-pli-can-te Ja-vé é a mi-nha

Ah

*som do tempo composto anterior

181

S. solo *mp cresc.*

Glo-ria Dei... Glo-ria Dei... Ah...

Coro Sopr. for-ça meu es-cu - do n'É - le con-fi - a o meu co-ra-ção

Coro Alt.

Tpt.

Org. *cresc.*

188

S. solo *mf cresc.*

Sal-va o teu Po - vo! Ah...

Coro Sopr. *mf cresc.*

Coro Alt. *mf cresc.*

Tpt. *mf cresc.*

Org. *mf cresc.*

A - ben - ço - a a tu - a he -
A - ben - ço - a a tu - a he -

*som que se torne cada vez mais forte
e que preencha todo o espaço envolvente

rall.

194

S. solo

Ah

Coro Sopr.

ran - ça! A - pas - cen - ta os e con - du - los

Coro Alt.

ran - ça! A - pas - cen - ta os e con - du - los

Tpt.

Org.

rall.

198

S. solo

Ah

Coro Sopr.

A - pas - cen - ta os e con - du - los pa - ra sem - pre

Coro Alt.

A - pas - cen - ta os e con - du - los pa - ra sem - pre

Tpt.

Org.

ff

15'16.1"

Fantasia à volta de um Poema

para Coro de Pequenos Cantores
Dedicada ao Coro dos Pequenos Cantores de Esposende

Oswaldo Fernandes

♩=75

mf

Sopranos

É u - ma tar - de de ou-ro-i-lu - mi -

Altos

É u - ma tar - de de ou-ro-i-lu - mi -

mf

♩=75

Orgão

mf

mp

na - da, que nos re - ce - be: Por e-la nos dei - xa - mos le - var.

na - da, que nos re - ce - be: Por e-la nos dei - xa - mos le - var.

p

rall.

mp

13

E às mão - zi - nhas a - le - gres que se er-guem E nos cha-ma ao so - nho En-tre

E às mão - zi - nhas a - le - gres que se er-guem E nos cha-ma ao so - nho En-tre

rall.

19 A tempo $\text{♩} = 75$

ga - mos o es - pi - ri - to. Que po - de um só que

ga - mos o es - pi - ri - to. Que po - de um só

A tempo $\text{♩} = 75$

3

p *f*

25

po - de um só que po - de um só con - tra as vo - zes de tan - tos de

que po - de um só Oh!

mf

30

tan - tos to - dos jun - tos?

p *mf*

38 *mf*

P'lo ca-lor da noi - te, já a des-cer so-bre as à - guas, Ou vi - mos as

mf

P'lo ca-lor da noi - te, já a des-cer so-bre as à - guas, Ou vi - mos as

mp

44 *rall.* *p* *mf*

vo-zes i - no - cen - tes su-pli - car-nos! Oh! U-

f *mf*

vo-zes i - no - cen - tes su-pli - car-nos! U - ma his-tó-ria que le-ve a ou-tros mun - dos... U-

rall.

p

49 *A tempo* $\text{♩} = 75$ *rall.*

ma que dá si-nal de co-me-çar, ou - tra que e-xi-ge na-da de dis-pa-ra - tes Ou - tra que

A tempo $\text{♩} = 75$ *rall.*

ma que dá si-nal de co-me-çar, ou - tra que e-xi-ge na-da de dis-pa-ra - tes Ou - tra que

mp

4

54 A tempo ♩=75 rall. A tempo ♩=75

man - da pa - rar por uns ins - tan - tes: Que po-de um só Que

man - da pa - rar por uns ins - tan - tes: E ao vol-tar ao si - lên - cio... Que

A tempo ♩=75 rall. A tempo ♩=75

60

po-de um só que po-de um só que po-de um só que po-de um só con-tra as vo - zes de

po-de um só que po-de um só Oh! _____

65

tan - tos de tan - tos to - dos jun - tos?

72

solo

78

84

molto rall. A tempo ♩=75

mp

Nos-so so - nho__

mp

nou-tros mun dos__

molto rall. A tempo ♩=75

p

90

Nos - so so - nho Vai a - van - çan - do Um mun - do fal - so de a - ves
nou - tros mun - dos um mun - do de mons - tros E

95

a - ni - mais im - po - ssi - veis

102

Ê u - ma tar - de de ou - ro i - lu - mi - na - da, que nos re - ce - be: Por
Ê u - ma tar - de de ou - ro i - lu - mi - na - da, que nos re - ce - be: Por

108 rall. A tempo ♩=75 ⁷

e - la nos dei - xa - mos le - var. *mf* Mun - do com his

e - la nos dei - xa - mos le - var. *mf* Mun - do com his

rall. A tempo ♩=75

mp

114 rall.

tó - ria que nun-ca mais tem fim e que as vo-z'o-bri-gam a nun-ca mais pa-rar em-ba-la-das nas

tó - ria que nun-ca mais tem fim e que as vo-z'o-bri-gam a nun-ca mais pa-rar em-ba-la-das nas

rall.

119 A tempo ♩=75 rall. A tempo ♩=75

on-das fe-li-zes do So-nho. *f* Que po-de um só Que po-de um só que

on-das fe-li-zes do So-nho. *f* Que po-de um só

A tempo ♩=75 rall. A tempo ♩=75

125 *rall.*

po-de um só que po-de um só que po-de um só con-tra as vo - zes de

que po-de um só Oh!

rall.

129

tan - tos de tan - tos to - dos jun - tos?

jun - tos

Mudam-se os tempos...

Do Minho para Portugal

1. Trai-trai (Minho)

Osvaldo Fernandes

Lento ♩.=60
Expressivo ♩.=180 ♩.=60 ♩.=90

rit.

Sopranos I

Sopranos II

Altos

Piano

mf *p*

Ped. similar

A tempo ♩.=60

S. I

S. II

A.

Pno.

mf *p* *mf*

2

rit. A tempo $\text{♩} = 60$ molto rit. A tempo $\text{♩} = 60$

18

S. I

S. II

A.

Pno.

mf

Trai trai trai

Trai trai trai

Trai

Trai trai trai

mf

p

26

S. I

S. II

A.

Pno.

p

Lá vem Jo - ão Ba-ran - dão

trai Trai trai trai trai Trai trai trai trai Lá vem Jo - ão Jo ão Ba-ran-

p

p

34 **3/4** **6/8** **9/8** **4/4** **ff** **Andante** $\text{♩} = 85$ **2/4** **pp** (Sussurrado)

S. I — A to-car o seu vi-o lão E en-tão e en-tão e en - tão! Trai

S. II dão To-car o seu Seu Vi - o-lão, Ca - sa - ca à mo-da na mão (Sussurrado)

A. dão To-car o seu Seu Vi - o-lão, Ca - sa - ca à mo-da na mão (Sussurrado)

Pno. **3/4** **6/8** **9/8** **4/4** **ff** **Andante** $\text{♩} = 85$ **2/4**

p *ff*

STDA

40 *p* *mf* *f* *cresc.*

S. I trai o-la-ré trai trai Era a mo-da do meu Trai trai o - la-ré trai trai Era a mo-da do Era a mo-da do Era

S. II *pp* Trai trai o-la-ré trai trai Era a mo-da do meu Trai trai o-la-ré trai trai Era a mo-da do Era *cresc.*

A. *pp* Trai trai o - la-ré trai trai Era a mo-da do meu Trai trai o - la-ré trai trai Era

Pno. *pp* *p* *pp*

48 **4/4 Allegro** *f* (gargalhada) **2/4**

S. I a mo-da do meu Ah! ah! ah! Ó pas - tor, ah! ah! ah! La-vra - dor,

S. II a mo-da do meu Ah! ah! ah! Ó pas - tor, ah! ah! ah! La-vra - dor,

A. *cresc.* a mo-da do meu Ah! ah! ah! Ó pas - tor, ah! ah! ah! La-vra - dor,

Pno. *f*

56 **9/8 Andante** $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 240$ *ff* (gargalhada) **4/4** **9/8** $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 240$ **3/4**

S. I en-ga-na - dor Re-nhi-nhi re-nhó-nhó re-nhi-nhi ah! ah! ah! oh! oh! oh! Re-nhi-nhi re-nhó-nhó re-nhi-nhi

S. II en-ga-na - dor Re-nhi-nhi re-nhó-nhó re-nhi-nhi

A. en-ga-na - dor Re-nhi-nhi re-nhó-nhó re-nhi-nhi

Pno. *mf*

61 **3/4** (gargalhada) **ff** **9/8** **5/4** **mf** **6/8** **Grave** $\text{♩} = 40$ 5

S. I
ah! ah! ah! oh! oh! oh!
Lá vem Jo-ão Ba-ran- dão, a

S. II
(gargalhada) **ff**
oh! oh! oh!
Hum

A.
(gargalhada) **ff**
oh! oh! oh!
Hum

Pno.
3/4 **9/8** **5/4** **6/8**
p **mp**
with ped.

66 **molto rit.** **dim.** **Andante** $\text{♩} = 85$ **2/4** **ppp** **(Sussurrado)** **pp**

S. I
to-car o seu vi-o lão Ca-sa-ca à mo-da na mão e en-tão e en-tão e en-tão. Trai trai o-la-ré trai

S. II
dim. **ppp** **(Sussurrado)** **pp**
Ah Trai

A.
dim. **ppp** **(Sussurrado)**
Ah

Pno.
molto rit. **dim.** **Andante** $\text{♩} = 85$ **2/4** **ppp**

74

S. I *p* *mf* *f* *cresc.*

traí Era a mo-da do meu Re - nhi - nhi re - nhó - nhó Era a mo-da do Era

S. II *p* *mf* *f*

traí o - la - ré traí traí Era a mo-da do meu Re - nhi - nhi re - nhó - nhó Era

A. *pp* *p* *mf*

Traí traí o - la - ré traí traí Era a mo-da do meu Re - nhi - nhi re - nhó -

Pno. *pp* *p* *pp*

80

S. I *Allegro* $\text{♩} = 120$ *2/4* *4/4* *2/4* *ff*

a mo-da do Era a mo-da do meu pé dedos Pai

S. II *cresc.* *ff*

a mo-da do Era a mo-da do meu pé dedos Pai

A. *f* *cresc.* *ff*

nhó Era a mo-da do meu pé dedos Pai

Pno. *f* *ff*

Duração: cc. 3' min.

Mudam-se os tempos...

Do Minho para Portugal
2. Romance do Cego (Minho)

Oswaldo Fernandes

Moderato ♩ = 110

Lento ♩ = 60
Expressivo

Tempo I ♩ = 110

rit. $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{4}$

Piano *f* *p* *ff* *marcado*

Adagio ♩ = 76

mf

p

p

ff *f* *mp*

S. I A - cor - de, A -
e pe - de e

S. II Mi - nha mãe
Se E - le can - ta Mi - nha mãe
Se E - le can - ta

A. Mi - nha mãe
Se E - le can - ta Mi - nha mãe
Se E - le can

15 $\frac{3}{4}$ *mp* *cresc.*

S. I cor - de, A - cor - de, a cor - de mi nha Mi nha mãe a - cor - de ah
pe - de e pe - de e pe - de Se E le Se E le can - ta e pe - de

S. II Mi - nha mãe Mi - nha mãe Mi nha mãe Mi nha mãe a - cor - de ah
Se E - le can - ta Se E - le can - ta Se E le can - ta Se E le can - ta e pe - de

A. ta Mi - nha mãe Mi - nha mãe mi nha mãe Mi nha mãe a - cor - de
Se E - le can - ta Se E - le can - ta Se E le can - ta Se E le can - ta e pe - de

Pno. $\frac{3}{4}$ *mf* *cresc.*

Tempo I. = 110 $\text{♩} = \text{♩}$

21 1. 2. $\frac{6}{8}$ 2ª vez TACET $\frac{2}{4}$

S. I

S. II 2ª vez TACET

A. *mf* 2ª vez TACET

do do - ce dor - mir mir
dá - lhe pão e vi - nho vi - nho

Pno. 1. 2. $\frac{6}{8}$ *f* *p* $\frac{2}{4}$

Andante
♩=110

28 $\frac{2}{4}$ *mf* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ *f* $\frac{3}{4}$

S. I
Vem ou-vir o ce-go can-tar e pe - dir -
Dei-xa o po-bre ce-go se-guir seu ca - mi - nho!

S. II
p Vem ou - vir ce - go pe - dir -
Po - bre ce - go seu ca - mi - nho!

A.
p Vem ou - vir ce - go pe - dir -
Po - bre ce - go seu ca - mi - nho!

Pno. *mf* $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$

D.S. al Fine

Tempo I Andante
♩=110 ♩=110

Lento
♩=60 molto rall.

Fine

Duração: cc 4'30" min.

35 $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

S. I
e pe - dir -
seu ca - mi - nho!

S. II
e pe - dir.
ca - mi - nho!

A.
e - - ir.
mi - - - nho!

(-ir)
(-nho)

(-ir)
(-nho)

(-ir)
(-nho)

D.S. al Fine

molto rall.

Fine

1. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

2. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Pno. *ff* *sfz* *p* *mp* *ppp*

Puer Natus

Longa

Curta

Duração: 4'30" min

Osvaldo Fernandes

Adagietto ♩ = 60

mp

Soprano I

Pu-er Na-tus est no - bis, et fi - li-us da-tus est

Soprano II

Pu-er Na-tus est no - bis, et fi - li-us da-tus est

Contralto

Pu-er Na-tus est no - bis, et fi - li - us

5

S.

no - bis: cu-j'im-pe - ri - um su - per hu-me - rum

S.

no - bis: cu-j'im-pe - ri - um su - per

C.

no - bis: cu-j'im-pe - ri - um su - per

2 9

S. *pp*
e - jus e - jus: Pu-er Na-tus est no - bis

S. *pp*
e - jus e - jus: Pu-er Na-tus est no - bis oh

C. *pp*
e - jus e - jus: Et fi - li - us da-tus est no - bis oh

15

S. *mp* *pp*
Et vo - ca - bi - tur no-men e - jus ma-gni

S. *cresc.* *p* *pp*
oh oh oh oh oh ma-gni

C. *cresc.* *p* *pp*
oh oh oh oh oh ma-gni

21

S. 1. *mp* 2. *mf*
con-si - li An - ge - lus Pu-er lus Can - ta-a-te

S. *mp* *mf*
con-si - li An - ge - lus Pu-er lus Can - ta-a-te

C. *mp* *mf*
con-si - li An - ge - lus Pu-er lus Can - ta - te Do -

26

S. Do-mi - no can - ti - cum _____ can - ti - cum 3

S. Do-mi - no can - ti - cum _____ can - ti - cum

C. -mi - no can - ti - cum can - ti - cum

31

S. no - vum no - vum Can - ta - te Do-mi-no can-ti-cum

S. no - vum no - vum Oh _____ Oh _____ Oh _____ Oh _____

C. no - vum no - vum Oh _____ Oh _____ Oh _____ Oh _____

36

repetição
opcional

molto rall.
pp

S. no - vum: _____ Qui-a ma - ra - bi - lia fe - cit

S. _____ Oh _____ Qui-a ma - ra - bi - lia fe - cit *pp*

C. _____ Oh _____ Qui-a ma - ra - bi - lia fe - cit *pp*

Inquérito modelo



Departamento de Comunicação e Arte

Inquérito sobre as obras do compositor Osvaldo Fernandes

O presente inquérito tem como objectivo registar o grau de aceitação das quatro obras do compositor Osvaldo Fernandes, pelos pequenos cantores.

Trata-se de um trabalho académico e destina-se a fins científicos com total garantia de sigilo e anonimato das opiniões proferidas. O sucesso deste trabalho depende da tua colaboração, por isso agradece-se a resposta sincera às perguntas formuladas. Desde já muito obrigado pela cooperação.

1. Dados do Coralista

1.1) Idade _____

1.2) Que voz fazes no Coro? Sopranos I ☐ Sopranos II ☐ Contraltos ☐

1.3) Estudas Música? Sim ☐ Não ☐

1.3.1) Se “sim”, qual o instrumento? _____ E o grau? _____

1.4) Que ano de escolaridade frequentas? _____

1.5) Algum membro da família canta ou toca algum instrumento? Sim ☐ Não ☐

1.6) Quando entraste no Coro de Pequenos Cantores de Esposende?

No início ☐ Na segunda audição ☐

2. Formação como Coralista (assinala 1 ou 2 opções)

2.1) Depois de teres cantado a obra “Salmo 28”, responde:

2.1.1) O que achaste mais fácil?

Letra ☐ Ritmo ☐ Melodia ☐ Junção com outros naipes ☐ Leitura da Partitura ☐

2.1.2) O que achaste mais difícil?

Letra ☐ Ritmo ☐ Melodia ☐ Junção com outros naipes ☐ Leitura da Partitura ☐

2.2) Depois de teres trabalhado a obra “Fantasia à volta de um poema”, responde:

2.2.1) O que achaste mais fácil?

Letra ☐ Ritmo ☐ Melodia ☐ Junção com outros naipes ☐ Leitura da Partitura ☐

2.2.2) O que achaste mais difícil?

Letra ☐ Ritmo ☐ Melodia ☐ Junção com outros naipes ☐ Leitura da Partitura ☐

2.3) Depois de teres trabalhado a obra “Mudam-se os Tempos...”, responde:

2.3.1) O que achaste mais fácil?

Letra ☐ Ritmo ☐ Melodia ☐ Junção com outros naipes ☐ Leitura da Partitura ☐

2.3.2) O que achaste mais difícil?

Letra ☐ Ritmo ☐ Melodia ☐ Junção com outros naipes ☐ Leitura da Partitura ☐

2.4) Depois de teres trabalhado a obra “Puer Natus”, responde:

2.4.1) O que achaste mais fácil?

Letra ☐ Ritmo ☐ Melodia ☐ Junção com outros naipes ☐ Leitura da Partitura ☐

2.4.2) O que achaste mais difícil?

Letra ☐ Ritmo ☐ Melodia ☐ Junção com outros naipes ☐ Leitura da Partitura ☐

2. Experiência como Coralista (assinala 1 ou 2 opções)

3.1) O que é que a obra “Salmo 28” te trouxe de novo?

Uma Língua ☐ Atenção à Maestrina ☐

Efeitos sonoros ☐ Um estilo de música ☐

A interacção do Coro com instrumentos musicais ☐

3.2) O que é que a obra “Fantasia à volta de um poema” te trouxe de novo?

Uma Língua ☐ Cantar num naipe ☐

Efeitos sonoros ☐ Um estilo de música ☐

Ligação da música a uma história ☐

3.3) O que é que a obra “Mudam-se os Tempos...” te trouxe de novo?

Efeitos sonoros ☐ Um estilo de música ☐

Cantar num naipe ☐ Atenção à Maestrina ☐

Ligação da música a uma história ☐

Da Criação à Performance: Coro Pequenos Cantores Esposende

3.4) O que é que a obra “Puer Natus” te trouxe de novo?

Uma Língua ☐ Um estilo de música ☐
Cantar num naipe ☐ Atenção à Maestrina ☐
Ligação da música a uma história ☐

3.5) Das quatro obras que trabalhaste, qual a gostas mais?

Puer Natus ☐ Salmo28 ☐
Mudam-se os Tempos ☐ Fantasia ☐

Porquê? _____

3.6) Queres acrescentar alguma coisa sobre as obras?

Puer Natus _____

Salmo28 _____

Mudam-se os Tempos _____

Fantasia _____

Guião da entrevista

Entrevista à Maestrina Helena Venda

Questões a colocar sobre o o Coro:

- Objectivos principais
- Metodologia utilizada
- Motivações para entrar neste projecto
- Qual a importância de um compositor associado ao CPCE (Referenciar literatura se existente e comparar com outros Coros)

Questões a colocar sobre a montagem de repertório em geral:

- Experiência na montagem de repertório
- Maiores dificuldades dos coralistas
- Tipo/Critérios de selecção de repertório executado e a executar vs Comparação com as obras originais para CPCE

Questões a colocar sobre as obras originais:

- Aprendizagens efectuadas como maestrina
- Experiência (avaliação do impacto das obras: quanto ao resultado final; quanto ao processo de montagem pessoal e colectivo)
- Principais dificuldades
- Porquê da escolha de cada uma das obras (obras a pedido da maestrina)
- Importância do texto/llíngua (Português e Latim)
- Questões técnicas que as obras ajudaram a aperfeiçoar? Afinação, independência vocal, leitura, percepção dos códigos musicais, Tempo, Ritmo etc... (poderá ser feita aqui de uma forma geral e depois sobre cada uma das obras)

Questões a colocar sobre cada uma das obras

- Importância do “Salmo 28”? Porquê? O que acrescentou de novo? Dificuldades/Vantagens?
- Importância da “Fantasia”? Porquê? O que acrescentou de novo? Dificuldades/Vantagens?
- Importância de “Mudam-se os Tempos...”? Porquê? O que acrescentou de novo? Dificuldades/Vantagens?
- Importância do Puer Natus? Porquê? O que acrescentou de novo? Dificuldades/Vantagens?

Comentários finais que a Maestrina considere relevantes acerca desta relação “pedagógica” que o compositor mantém com o Coro. (Fundamentar com literatura de possível)